UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
FACULTÉ MIXTE DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE
Année 1947 N° 100

Jacques GAMELIN
1738 - 1803
SON ŒUVRE ANATOMIQUE

THÈSE
POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement en Novembre 1947

PAR

Charles AZIBERT

MEMBRES DU JURY.
- MM. SENDRAIL, *Président*
- ROQUES, VIRENQUE, DIEULAFÉ — *Assesseurs*
- THOMAS — *Suppléant*

ROUDIÈRE
Imprimeur
Rue Courtejaire
CARCASSONNE

Jacques GAMELIN

1738 - 1803

SON ŒUVRE ANATOMIQUE

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

FACULTÉ MIXTE DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

TABLEAU DU PERSONNEL

	MM.
Doyen	CALVET
Assesseur	LEFEBVRE
Doyens honoraires	BARDIER, GORSE

Professeurs honoraires

MM. ESCAT, RISPAL, MOOG, MERIEL, CAUBE, RIBAUT, MAURIN, ARGAUD, DALOU, LAFFORGUE, SERR.

PROFESSEURS

	MM.		MM.
Clinique de neurologie et psychiatrie	RISER	Pharmacie	CAUJOLLE
Clinique médicale	TAPIE, ROQUES	Pathologie interne	MOREL
Clinique obstétricale	GARIPUY	Bactériologie - Hygiène - Médecine sociale	ANDRIEU
Physiologie	SOULA	Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	N.
Clinique chirurgicale et du cancer	DUCUING	Clinique des maladies des voies urinaires	FABRE (P)
Physique biologique et médicale.	BUGNARD	Matière médicale	VINCENT
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques	NANTA	Hydrologie thérapeutique et climatologie	MÉRIEL (P)
Chimie et toxicologie	BRUSTIER	Anatomie pathologique	FABRE (J)
Pathologie générale et médecine expérimentale	SENDRAIL	Clinique oto-rhino-laryngologique et chirurgie maxillo-faciale	CALVET
Clinique chirurgicale et gynécologique	LEFEBVRE	Clinique ophtalmologique	CALMETTE
Anatomie	VALLOIS, CLERMONT	Chimie biologique	MONNIER
Histoire naturelle	DELAS	Médecine légale et Médecine du travail	PLANQUES
Clinique médicale infantile et puériculture	SOREL (R.)	Histologie et embryologie	BROUSSY

PROFESSEURS SANS CHAIRE

	MM.		M.
Physiologie	BAISSET		
Anatomie	COULOUMA	Obstétrique	GUILHEM

AGRÉGÉS

	MM.		MM.
Anatomie	LAZORTHES		VIRENQUE
Histologie	BIMES, ch. des f.		GRIMOUD
	GADRAT	Chirurgie	RIEUNAU
	DARNAUD		DIEULAFE
Médecine	GERAUD		DAMBRIN (I
	DARDENNE	Pharmacie	COUTURIEI
	LAPORTE (J)	Chimie générale pharmaceutique.	BLANC
Ophtalmologie	DEODATI	Histoire Naturelle Pharmaceutique	Mme DULOCQ-MAT
Chimie Médicale	VALDIGUIE		
Physique Médicale	MARQUES		

COURS COMPLÉMENTAIRES

	MM.		MM.
Cours d'obstétrique aux élèves sages - femmes	GARIPUY	Microbiologie	BOUISSET
Cours d'anal. physiol. et pathol. élém. aux élèves sages-femmes	GUILHEM	Parasitologie	LASSERRE
Chimie pathologique	VALDIGUIE (P)	Botanique et cryptogamie	Mme DULOCQ-MAT
Chimie biologique	VALDIGUIE (P)	Chimie analytique	BLANC
Chimie minérale	BLANC	Hydrologie et géologie	ASTRE
Stomatologie	CADENAT	Médecine Sociale et du Travail	BOUNHOUI
Physique pharmaceutique	AUVERGNAT	Anatomie médico-chirurgicale	THOMAS
Dermatalogie et syphiligraphie	BAZEX	Pharmacodynamie	BOUNHOUI
Législation pharmaceutique	BOUISSET	Bactériologie et Hygiène	LAPORTE
Clinique de la tuberculose	MOREL (L), DAMBRIN (P)	Urologie	LHEZ
		Ophtalmologie	DEODATI
		Neuro - chirurgie	LAZORTHE
		Oto - Rhino - Laryngologie	CLAUX

Secrétaire de la Faculté ..... DUCROS

La Faculté déclare n'être pas responsable des opinions émises par les candidats.
(Délibération du 12 Mai 1891)

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
FACULTÉ MIXTE DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE
Année 1947 N° 100

Jacques GAMELIN
1738 - 1803
SON ŒUVRE ANATOMIQUE

THÈSE
POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement en Novembre 1947

PAR

Charles AZIBERT

MEMBRES DU JURY.
- MM. SENDRAIL, *Président*
- ROQUES, VIRENQUE, DIEULAFÉ — *Assesseurs*
- THOMAS — *Suppléant*

ROUDIÈRE
Imprimeur
Rue Courtejaire
CARCASSONNE

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

A la Mémoire de mon Beau-Père,
le Docteur Jean BERNARDBEIG,
Chirurgien-Chef des Hôpitaux de Toulouse
Licencié Es-Sciences
Croix de Guerre 1914-18
Chevalier de la Légion d'Honneur
Médaille des Épidémies

A ma femme.

A mon Père

A ma Mère

Témoignage de profonde affection
et de filiale reconnaissance.

A tous les miens

A tous mes Amis et Camarades.

A Mon Président de Thèse

Monsieur le Professeur Marcel SENDRAIL

Professeur de Pathologie générale

et de Médecine Expérimentale

Il a bien voulu nous inspirer l'idée de cette thèse, nous guider dans sa réalisation et nous faire le grand honneur d'en accepter la présidence. Qu'il veuille bien trouver ici un faible témoignage de notre respectueuse reconnaissance.

A notre Jury de Thèse

Monsieur le Professeur ROQUES
Professeur de Clinique Médicale

Monsieur le Professeur agrégé THOMAS
chargé des cours d'Anatomie Médico-Chirurgicale

Monsieur le Professeur agrégé VIRENQUE

Monsieur le Professeur agrégé Raymond DIEULAFÉ

En témoignage de notre
reconnaissance.

Au Docteur J. GIROU

Oto - Rhino - Laryngologiste à CARCASSONNE

Ses travaux et ses idées nous apportèrent une aide précieuse dans la réalisation de ce travail. Qu'il voit ici un témoignage de notre gratitude.

A tous nos Maîtres

de la Faculté Mixte de Médecine et de Pharmacie

de TOULOUSE

INTRODUCTION

Notre intention, dans ce travail, n'est pas de révéler l'œuvre du maître Carcassonnais Jacques GAMELIN.

GAMELIN est connu et apprécié du public et nous n'ajouterons rien aux études antérieures de Julien YCHÉ, de Paul MANTZ, de Henri DAVID et de Mademoiselle MOUTON. Nous voudrions seulement envisager dans cette thèse une partie un peu spéciale et " étrange " de l'œuvre de ce maître qui relève naturellement du cadre d'une thèse de doctorat en médecine : " l'Atlas d'ostéologie et de myologie " composé en 1778 à TOULOUSE.

Nous essaierons de voir ce chef-d'œuvre d'anatomie plastique avec nos yeux de médecin sans toutefois négliger délibérément la partie purement esthétique de l'œuvre : cette œuvre où la verve, la fantaisie, mais aussi la haute tenue morale se laissent deviner à travers chaque composition. Nous serons ainsi amené à rechercher les influences possibles qui ont agi sur cet artiste, car, si GAMELIN produisit la majeure partie de son œuvre au XVIII^{e} siècle, par beaucoup de points il n'appartient pas à son temps, faisant figure de retardataire par le choix tout classique de ses sujets, annonçant en revanche Manet et les impressionnistes par sa palette, Goya et Daumier par la réalité macabre et le mouvement intense de ses gravures. C'est sa vie faite de satisfactions honorifiques, mais plus souvent de désillusions, son entourage, qui modelèrent ce caractère essentiellement méridional et façonnèrent son œuvre.

Dans cette vie, l'élaboration de l'atlas anatomique a constitué un véritable tournant et c'est à ce titre qu'une étude de l'intérêt médical de son œuvre peut retenir ceux qui seraient tentés de s'attacher à ses aspects purement esthétiques. L'autorité de Monsieur Jean LEBRAU nous permet du reste de confirmer cette vue : " Si la vocation de GAMELIN me paraît héroïque, ce n'est point à cause des batailles qu'il peignit lui, et fort bien, puisqu'on a pu écrire qu'elles suffiraient à en faire un grand artiste, mais parce qu'après les difficultés du début, du départ, avec son père, il ne devait plus tard, réaliser sa grande idée d'un ouvrage d'ostéologie, hantise déjà de sa jeunesse, qu'au prix d'un désastre financier, de la ruine de son héritage. Telle fut, en effet, la rançon de cette œuvre, bizarre, si l'on veut, inattendue, qu'il me plaît de tenir pour une sorte de chef-d'œuvre, marquant ainsi une prédilection baudelerienne... et chrétienne, sans me soucier d'un jugement que la critique d'art ne ratifierait peut-être pas ; et si la médecine s'en mêlait, je n'aurais plus qu'à décliner mon incompétence devant ces études où, malgré leur caractère particulier, leur but pratique, je persiste à voir essentiellement la confidence la plus sincère, la plus profonde d'une âme...".

Nous suivrons donc GAMELIN, dans une première partie, de sa naissance à sa mort, nous verrons " le milieu " où il vécut. Disons tout de suite qu'il fut essentiellement religieux ; son instruction sévère chez les Jésuites, son passage très rapide à PARIS au contact des œuvres des peintres de la Renaissance, son offre de peintre du Pape Clément XIV à ROME, tout le tient éloigné de la frivolité de la cour de son époque. L'échec enfin de l'œuvre qui nous intéresse en le ruinant le rapprochera encore davantage des milieux ecclésiastiques ; il ornera maintes chapelles méridionales et ses dernières œuvres ne seront que des compositions religieuses.

C'est donc seulement après avoir étudié cette vie qui fut, nous dit DAVID, " un exemple de vertu " que nous

pourrons comprendre cette œuvre où vie et mort se côtoient à chaque page, ne formant qu'un tout homogène et " réel ". Mais l'Atlas ne représente pas tout le génie de GAMELIN et pour être complet, après avoir étudié en détail planches par planches, nous tenterons de synthétiser dans un dernier paragraphe le reste de l'œuvre de l'artiste en essayant de découvrir au passage ce qui nous semblera digne de retenir la curiosité médicale.

VIE DE GAMELIN

(1738 - 1803)

Si nous consultons l'acte de baptême de GAMELIN aux archives de la ville de Carcassonne, nous pouvons y lire :

" Le 5 Octobre 1738 a été baptisé Jacques, fils de Jacques GAMELIN, " émouleur des grandes forces " et de Marthe Fretdefon de TOURS en Touraine, résident dans la présente paroisse, mariés, né depuis avant-hier — son parrain Jacques JOUCLA — sa marraine Claire DUPAIRE — Présents : François LAPIERRE, Joseph BONNET.

Signé avec moy prestre et vicaire.

J. GAMELIN — JOUCLA — J. BONNET
F. LAPIERRE

PAPINAUD prestre et vicaire.

Jacques GAMELIN naquit donc à CARCASSONNE en 1738 sur la paroisse Saint-Vincent, quoique les plans de la ville de Carcassonne dressés en 1729 par Bonnelevay ne portent pas trace de la famille GAMELIN.

Ses parents n'étaient pas audois. Du val de Loire, son père fut amené à habiter à CARCASSONNE pour diriger une fabrique de draps où il importa " l'usage des forces à ressort pour tondre les draps " ce qui explique ce titre aujourd'hui inconnu " d'émouleur des grandes forces ". Par suite d'efforts continus, le ménage GAMELIN acheta une maison et le père ouvrit un commerce de drap qui prospéra rapidement. Le petit Jacques fut donc envoyé en nourrice

près de la Porte Narbonnaise, au pied des remparts de la Cité chez " une bonne femme " de qui il garda un pieux souvenir toute sa vie. Il nous en laissa plus tard un portrait plein de justesse et de douceur.

C'est sûrement là qu'il connut et apprécia dans ses jeux turbulents d'enfant en " guerroyant " dans les fossés et sur les remparts de l'ancien oppidum ce que fut la grandeur romaine. Mais ces années insouciantes de jeune animal passèrent vite et bientôt Jacques dut se résigner à la dure nécessité d'apprendre ; moment pénible, mais que la jeunesse atténue.

Les années d'école commencèrent :

A 7 ans, il rentrait aux " Frères de la Doctrine chrétienne ". Peu après, les " Jésuites " le recevaient et en lui apprenant les auteurs Latins et Grecs l'imprégnaient déjà de religion.

Jacques GAMELIN fut un élève très sérieux, très curieux, trop même, s'enthousiasmant aux récits de l'Illiade et de l'Odyssée, alors sa seule lecture, à un âge où les récits héroïques laissent sur les enfants d'alors, sur les hommes de demain une marque ineffaçable. Les chevauchées fantastiques de la guerre de Troie, le déchaînement de la colère divine contre Ulysse pour l'empêcher de rejoindre Pénélope et sa lointaine Ittaque ; tout cela se retrouvera tout au long de son œuvre.

Dès 13 ans, nous dit H. DAVID, il entreprit une série d'illustrations pour ces chefs-d'œuvre antiques. La dure règle des écoles d'alors, la religion, les humanités ne l'accaparèrent pas totalement, puisqu'il s'enthousiasma pour la musique au grand désespoir de son père, qui ne comprit ni n'admit jamais les goûts artistiques de ce fils, né, d'après lui, pour la boutique paternelle. Devant l'entêtement de l'enfant, son violon fut confisqué et ce n'est que beaucoup plus tard, son père mort, que GAMELIN retrouvera ce bien précieux, témoin de ses premières et malchanceuses évasions d'artiste.

Jacques sort du collège et rentre dans le commerce des draps, mais malgré l'entêtement de son père, il ne comprend rien au négoce : les prix des " aulnes " de draps s'envolent de sa tête au rythme hallucinant des batailles antiques, et les factures des clients s'ornent d'arabesques savantes que lui apprend le serrurier voisin, son ami.

Mais le père est autoritaire et il comprit mal la nonchalance de son fils. Une lutte sourde débuta entre cet adolescent féru de dessins et de peinture, ne pouvant lutter contre sa nature, et ce commerçant étranger à toute chose hors le négoce.

Les rapports s'envenimèrent-il ou le père fut-il désespéré ? Jacques est envoyé à Toulouse en apprentissage comme commis chez Monsieur le Baron de Puymorin.

Dès cet instant la vie de GAMELIN va évoluer dans une direction presque contraire. Monsieur de Puymorin est certes un grand commerçant, mais c'est aussi un mécène pour les jeunes artistes et Jacques GAMELIN lui dut de pouvoir faire éclore son talent de peintre. Il lui en garda une reconnaissance éternelle puisque son atlas d'ostéologie et de myologie lui est dédié et porte au-dessous de son portrait gravé par Lavallée :

Monsieur,

Si j'ai quelques talents, je vous les dois. Cet ouvrage en est le fini. Puisse-t-il mériter assez par lui-même pour consacrer à jamais et vos bienfaits et ma reconnaissance.

Je suis avec l'attachement le plus respectueux, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

GAMELIN.

Hommage plus magnifique ne pouvait être rendu à cet homme généreux, membre des Académies de sciences, inscriptions et belles-lettres de TOULOUSE et de NIMES. Jacques rentre donc à la Manufacture Royale et c'est à lui que fut confié le livre des " Ventes et Achats ".

En peu de temps ce livre perdit de son austérité primitive et ressembla plus à un livre d'Heures qu'à un livre de comptes de négociants. Les majuscules étaient ornées comme au Moyen-Age l'étaient les manuscrits bénédictins ; quant aux marges, elles étaient enrichies de miniatures et de délicieuses compositions antiques. Tout a une fin et GAMELIN dut comparaître devant Monsieur de Puymorin qui fort heureusement fut troublé et conquis devant la révélation de ce jeune talent.

Le voyage à CARCASSONNE pour convaincre le négociant drapier du talent de son fils est décidé mais échoué. Le père refuse de recevoir son fils. Monsieur de Puymorin prit alors à sa charge de faire apprendre le dessin à ce jeune homme.

GAMELIN entre à l'Académie de TOULOUSE, en qualité d'élève pour y recevoir les enseignements de maîtres que le talent a déjà consacrés. RIVALZ, l'élève de POUSSIN était mort en 1706, mais le jeune Jacques eut pour maître le chevalier J. P. RIVALZ, petit-fils du précédent.

Après 4 ans d'étude, GAMELIN sort lauréat de l'Académie et, au frais de son mécène, entre à PARIS dans l'atelier de J. B. Deshays de Colleville, élève de Van Loo, puis de Boucher, dont il était le gendre.

En 1764, s'étant familiarisé avec les artistes de la Renaissance, il quitte PARIS et va à ROME. L'étude des œuvres de cette époque montre que déjà GAMELIN est marqué du double sceau formé par son entourage bourgeois qui lui fait poursuivre sa tâche avec honnêteté et par ses profondes convictions religieuses qui l'empêchent de peindre " ces compositions légères et frivoles, ces nus, ces bergères enrubannées, ces figures nourries de rose ", apanage de Boucher en cette fin de siècle. Nous devons écouter Coumes qui, prononçant l'éloge funèbre du maître, a dit : " Tu ne prostituas jamais au vice ton savant pinceau, il fut consacré toujours à retracer les fastes augustes de notre religion, les belles actions, les miracles du patriotisme, les triomphes de nos héros ".

A ROME, le génie de GAMELIN se trouve à son aise ; il s'enthousiasme à la découverte des ruines antiques, de cette civilisation dont il rêva enfant ; il approfondit par l'étude directe ses connaissances sur les grands génies de la Renaissance : Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël surtout, l'enchantent ; Rome enfin est la ville éternelle et l'œuvre de GAMELIN portera pour toujours cette empreinte " sacrée ". Il tempère cependant sa jeunesse frémissante au contact de toutes ces belles choses et se met au travail d'école. Il remporte la 1re année le Premier Prix de modèle vivant ; l'année suivante, il concourt pour le Prix Albani " attribué à l'artiste le plus habile à peindre les draperies " ; on lui décerne le Premier Prix, il entre alors à l'Académie de Saint-Luc. Sept ans après, le 3 Février 1771, il est nommé Professeur, comme peintre d'histoire, à cette même Académie, la première du monde.

Monsieur de Puymorin, lors d'un voyage à ROME, a la grande satisfaction de voir son protégé au faîte du succès, puisque à 32 ans, GAMELIN est nommé peintre du pape Clément XIV ; il se marie alors avec une belle patricienne : Julia TRIDIX que nous retrouverons par la suite reproduite dans nombre de ses œuvres.

Mis au courant des succès de son fils en Italie, le marchand drapier accorde le pardon avec joie à ce fils qu'il a mal jugé. Il le supplie de rentrer à CARCASSONNE.

Jacques GAMELIN, abandonnant tous les honneurs et sûrement la gloire, n'écoute que son amour filial et regagne sa ville natale, mais la joie fut de courte durée, car le drapier meurt peu de temps après l'arrivée de son fils.

Dès cet instant, la vie de GAMELIN va changer d'orientation ; à la période ascendante glorieuse pleine d'honneurs va suivre une période oscillante remplie de désillusions, car le génie de GAMELIN fut trop à l'étroit dans le Midi ; il lui aurait fallu PARIS pour consacrer son talent. A la tête d'une fortune considérable, pour l'époque, il va alors

réaliser un projet grandiose, conçu à ROME sûrement au contact des génies de la Renaissance, il entreprend l'étude complète du corps humain en gravant un atlas d'ostéologie et de myologie à l'usage des savants et des artistes.

Il rembourse, malgré son opposition, ses dettes au Baron de Puymorin et s'installe à TOULOUSE dans un atelier approprié à la réalisation de cette œuvre immense. Pendant deux ans, entouré de tout un personnel de choix, il va mener à bien son travail, donnant souvent de sa personne. L'ouvrage sort en 1779 et c'est l'échec total ; les 2.000 exemplaires restent presque tous dans le grenier. GAMELIN est ruiné. Son atlas était trop artistique en cette fin du XVIII[e] siècle nourri de philosophie et de science.

Reprenant sa palette pour vivre, il gagne MONTPELLIER et passe là 3 ans en qualité de Directeur de l'Académie des Beaux-Arts, exécutant paysages, portraits, scènes de bataille, brossant seulement quelques grandes compositions pour l'abbaye de Fontfroide, dans ces Corbières arides et sobres.

Le travail est pénible ; la réputation du maître gagne chaque jour davantage ; les commandes affluent à l'atelier à nouveau, mais la Révolution gronde. Elle éclate.

Dès les premiers jours, GAMELIN s'exalte pour les idées généreuses révolutionnaires et il joue un rôle actif, mais ses convictions religieuses profondes font qu'il désavoue les excès et les atteintes à la liberté qu'il considère comme un bien sacré.

Membre influent de la " Société populaire des Sans-Culottes de Narbonne " il exécute avec minutie et probité divers travaux : regroupement des œuvres d'arts dispersées dans les églises et abbayes de la région ; création et ornementation des " Billets de confiance " ; décoration d'une statue de la Liberté érigée en l'honneur de l'entrée des Français à NICE et à CHAMBÉRY, organisation des fêtes diverses

commémoratives où il assurait la partie picturale. En Février 1794. il est chargé de transformer le chœur de Saint-Just en Temple de la Raison ; nous devons admettre avec Julien Yché que pour GAMELIN " les fêtes en l'honneur de la Raison et de l'Etre Suprême ne furent pas des représentations scéniques et des manifestations philosophiques de commande" et que son idéal catholique resta le même à travers toutes ces épreuves, car avec son caractère droit et foncièrement honnête on comprendrait mal qu'il se pliât aux exigences de ses concitoyens.

La bataille fait rage aux portes de la province et les occupations pacifiques doivent s'effacer devant des réalités plus cruelles ; GAMELIN abandonne sa palette, les Espagnols envahissent le Roussillon, NARBONNE devient le centre de formation de l'armée dite des Pyrénées-Orientales.

Au bruit des armes, des combats, des chevauchées périlleuses et exaltantes, GAMELIN sent qu'un de ses rêves de jeunesse est sur le point de se réaliser. A 56 ans, il s'engage et part comme volontaire avec ses deux fils. Il est attaché à l'Etat-Major de DUGOMMIER comme capitaine de génie 1re classe, le corps des ingénieurs topographes étant supprimé depuis 1791 et le rétablissement des bureaux topographiques ne se faisant que 2 ans plus tard, en 1796.

Pendant un an, GAMELIN suit les troupes dans leurs déplacements, brossant sur le vif des scènes de bataille magnifiques de réalité, d'exactitude et de fougue et dans lesquelles il excelle.

La précision et la justesse de son crayon font des merveilles et l'on a pu dire que GAMELIN était le " peintre de bataille " par excellence.

L'étude approfondie de ses peintures, ses sépias, ses " camaïeux bleus " relatant les exploits de nos armées lors des batailles de Peyrestortes, du Boulou, d'Elne, de Port-Vendres, de Collioure, sortirait du cadre limité de notre sujet, aussi nous contenterons-nous de les admirer sans les analyser ici.

Il ajoute à sa collection quelques portraits pleins de finesse représentants des généraux révolutionnaires, tels DUGOMMIER et DAGOBERT DE FONTENELLE.

La guerre terminée victorieusement, GAMELIN rentre à NARBONNE où, nommé Délégué du Peuple pour les arts, il va essayer de sauver quelques peintures de la destruction aveugle et irraisonnée : ce fut son seul rôle révolutionnaire et le personnage fictif d'Evariste GAMELIN des " Dieux ont soif " ne saurait le représenter aux yeux de quiconque s'est donné la peine de compulser quelques documents relatifs à la vie du peintre.

Le calme se rétablit peu à peu et en 1796 GAMELIN gagne Carcassonne où il occupe dans cette ville les fonctions de Professeur de dessin à l'Ecole Centrale de l'Aude, ancêtre de nos lycées actuels.

Messieurs POUX et FIEUX ont fait sur cette période de sa vie des études approfondies qui nous montrent quelle conscience scrupuleuse GAMELIN apporta à son travail. Ecoutons-le énonçant les règles du dessin: "l'utilité du dessin est plutôt une vérité de sentiment que de démonstration. Le dessin est le régulateur de tous les arts et forme nos sens à d'heureuses habitudes pour juger plus sainement des objets qui nous entourent. Nul artiste, nul ouvrier ne peut se dispenser de cette étude s'il veut parvenir dans son art ou son travail à un certain degré de perfection. Le cours de dessin sera divisé en 3 classes :

La première sera celle des principes, nécessaire afin d'habituer l'œil et la main à la régularité et aux proportions des objets élémentaires.

La deuxième afin d'étudier et d'apprendre les formes antiques sera celle où se pratiquera l'étude de la " Ronde-Bosse ".

Quant à la troisième, les élèves y dessineront des modèles vivants afin de connaître les formes, l'élégance, le genre nerveux, la grâce des contours, la proportion et l'effet des masses, afin d'éviter le genre faux et maniéré.

GAMELIN se consacra entièrement à ses élèves, pendant 8 ans il fut leur ami et même leur confident, mais bientôt ses forces déclinèrent et la correction des esquisses se faisait le soir au chevet du professeur malade, éclairé par quelque pâle chandelle.

Il mourut, nous dit-on, dans de cruelles souffrances, entouré par les siens, le 19 Vendémiaire, an XII, à l'âge de 65 ans. " Sa mort, nous dit DAVID, fut un deuil public ". Le Baron Trouvé, alors Préfet du département, ordonna que son corps fut exposé au " Muséum de l'Ecole Centrale " transformé en une simple, mais grandiose chapelle ardente. Son convoi funéraire, entouré d'une pompe propre à ce temps fut suivi par toute la population.

Son ami COUMES fit l'éloge funèbre " dans un style déclamatoire et pompeux certes, mais avec une sincérité touchante et une conviction communicative ; il loua la simplicité de l'artiste, sa douceur, sa modestie, sa franchise et son désintéressement.

Le convoi se rendit à l'Eglise Saint-Michel où était dressé le catafalque peint par ses deux fils.

Sur sa tombe, en marbre rouge de Caunes, toute simple, gardée par un laurier, on peut lire :

A JACQUES GAMELIN

PEINTRE D'HISTOIRE

PROFESSEUR DE DESSIN A L'ÉCOLE CENTRALE DE L'AUDE

ANCIEN PROFESSEUR

DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC

A ROME

DES ACADÉMIES DE TOULOUSE, DE MONTPELLIER

LES PROFESSEURS DE L'ÉCOLE CENTRALE

LES COLLÈGUES

21 VENDÉMIAIRE - AN XII.

GAMELIN
ET
L'ANATOMIE PLASTIQUE

" L'anatomie, ainsi que l'indique l'étymologie du mot (de χνχ à travers, et τομη section) est l'étude des parties constituantes du corps (muscles, os, tendons, ligaments, viscères divers, etc...) parties qu'on sépare les unes des autres pour en examiner la forme, les rapports et les connexions ".

Il y a plusieurs sortes d'anatomie : comparée, chirurgicale ou topographique ; seule l'anatomie plastique qui est l'anatomie des formes extérieures du corps retiendra notre attention. Pour s'exercer pleinement et permettre au talent de l'artiste de se développer sur des bases solides, cette partie de l'anatomie a besoin d'une rigoureuse discipline scientifique, afin que l'artiste ait " le libre et complet exercice de son art jusque dans ses plus fantaisistes manifestations ".

GAMELIN occupe une place importante parmi ces artistes savants, mais il ne fut pas le premier. Cette étude des formes exactes du corps prit naissance sur les stades grecs, où les artistes d'alors pouvaient à loisir examiner, sur les corps, huilés pour le jeu, de la jeunesse athénienne, la physiologie des muscles et des articulations ; époque où la culture des aptitudes physiques allait de pair avec celle de l'intelligence : " Mens sana in corpore sano ".

Le Docteur CHEIRAN a prouvé que l'homme antique avait trop de respect pour le cadavre de ses semblables (ou trop peur des forces surnaturelles) pour se livrer à des dissections anatomiques. HIPPOCRATE, le père de la médecine, n'a jamais disséqué. Jusqu'à la chute de l'Empire

« LE MODÈLE D'ANATOMIE »

MYOLOGIE FOLIO 1

romain, seule l'Ecole d'Alexandrie, florissante sous les Ptolémées, en 350 avant notre ère environ, osa disséquer quelque peu et les connaissances anatomiques acquises le furent seulement par déduction de ce que l'on pouvait voir chez l'animal, le singe ou le porc en particulier.

Aristote, grand naturaliste autant que philosphe, déclare : " que les parties de l'homme sont inconnues et qu'on n'en peut juger que par les ressemblances qu'elles doivent avoir avec les organes des animaux ". Galien, le plus grand anatomiste de l'antiquité, n'expérimentait que sur des cadavres de magot, malgré la justesse relative des connaissances, dont nous trouvons le témoignage dans son livre : " De Usu Partum ". Seul, le squelette humain était connu et transcrit sur des planches.

A cette période va succéder une période particulièrement obscure et ce n'est qu'au XIII^e siècle que les premières dissections se font en Italie : " En 1230, Frédéric II, Empereur d'Allemagne et Roi des Deux-Siciles rendit une ordonnance illustre en vertu de laquelle il était défendu d'exercer la médecine sans avoir étudié l'anatomie, au moins pendant un an, sur des corps humains ".

C'est à MUNDINI DE LUZI de Bologne que nous devons, malgré les excommunications répétées, le premier atlas d'anatomie humaine fait d'après les dissections effectuées sur le cadavre et imprimé à VENISE en 1478 (Anatomiæ MUNDINI a capite usque ad pedes).

En France, Louis d'Anjou, le premier, en 1376 permit aux chirurgiens de Montpellier de disséquer UN cadavre de criminel par an. L'Ecole de PARIS en 1568 construisit le premier théâtre d'anatomie avec comme premier "archidiacre" Riolan. Dès lors, l'essor était donné et médecins et artistes manièrent le scalpel avec autorité tout au long du XV^e siècle. L'anatomie plastique était née.

Le XVI^e siècle fut le siècle des grandes études anatomiques ; siècle de la Renaissance, il fut illustré en ce qui nous intéresse par un génie : Léonard de VINCI.

N'envisageant pas ici l'œuvre complète de cet esprit sans équivalent, nous nous devons de nous arrêter un peu sur son " Traité de la peinture " qui, formé d'un ensemble de notes, de cahiers gardés jalousement par le maître jusqu'à sa mort, traite dans un paragraphe de l'anatomie.

Le Maître du " Cénacolo de Milan " fait l'apologie de la dissection et écrit : " Et toi qui juges préférable de voir faire l'anatomie que de voir les dessins, tu dirais vrai, s'il était possible de voir en réalité tout ce que ces dessins te montrent en une seule figure en fait, avec tout ton génie, tu ne verras et ne connaîtras rien que quelques veines, tandis que moi, pour en avoir vraie et pleine connaissance, j'ai disséqué plus de dix corps humains, séparant tous les membres, consumant en très petites parties toute la chair qui se trouvait autour de ces veines, sans répandre le sang, sinon celui presque insensible des veines capillaires. Un seul corps ne dure pas tout le temps nécessaire, il faut procéder de main en main, sur plusieurs corps, pour arriver à l'entière connaissance, et souvent recommencer deux fois pour trouver les différences ".

Plus loin, il écrit encore : " Souviens-toi, peintre, dans les mouvements de tes figures, de découvrir les seuls muscles qui s'emploient à l'action ; et que celui qui, en l'espèce, est le plus actif, soit le plus vaillant, et celui qui travaille le moins, le moins visible, et celui qui ne fait rien doit rester lent et mol et peu précis ".

Observateur profond, Léonard de Vinci sut s'astreindre pour arriver à la perfection dans ses dessins, à une véritable exactitude scientifique ; physiologiste averti, il sut rendre dans leur justesse toutes les contractions musculaires et tendineuses.

Léonard de Vinci a laissé aussi de nombreux manuscrits conservés à Milan et en Angleterre, grâce auxquels il se proposait de composer un immense ouvrage d'anatomie, mais cet atlas ne fut jamais réalisé ; il y aurait traité en premier lieu du squelette, puis les muscles auraient retenu son attention ;

mais il voulait que le squelette soit dessiné pièces par pièces, puis les pièces unies par les articulations. Des dessins très précis se trouvent encore à la bibliothèque de Windsor où nous voyons les vertèbres dessinées une par une et sur chaque face, les muscles disséqués à l'extrême, les faisceaux du muscle grand pectoral séparés même les uns des autres, " délimités comme autant de muscles distincts" le dessinateur schématisant le plus possible, afin de bien montrer les rapports des groupes musculaires entre eux.

Nous voyons que Léonard de Vinci a abordé l'anatomie non seulement en artiste désireux de rendre le plus justement possible les formes extérieures du corps, mais encore et surtout il l'a vue en homme de la Renaissance, avide de pénétrer, en vrai philosophe, le mécanisme des fonctions les plus intimes, les rapports des organes les plus profonds et en cela il est essentiellement de son siècle et occupe la première place parmi les hommes de science qui présidèrent à la renaissance de l'anatomie aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, à côté des anatomistes médecins.

L'œuvre de Michel-Ange fait suite chronologiquement à celle de Léonard de Vinci et Charles Blanc nous dit que cet artiste " était devenu si habile, si savant, tellement sûr de son savoir, qu'il pouvait au premier coup, sans modèle, dessiner une figure en action, en deviner les courbures, en rendre sensibles les élans, les raccourcis, les souplesses ". Ses dessins ses sculptures sont une " débauche de myologie ".

Raphael ne devint anatomiste que sur le tard, d'après Vasazi, et il dut fournir un travail pénible pour comprendre la beauté des nus. Les dessins anatomiques n'ont pas la fougue de ceux d'un Michel-Ange, le trait est plus net, les ombres moins denses, mais la justesse est la même. Lors d'une étude faite pour son tableau " La mise au tombeau " Raphaël, par soucis d'exactitude pour donner à la Vierge cette attitude spéciale à l'évanouissement, où les muscles ont perdu toute leur tonicité, où la charpente osseuse croule sous

le poids du corps, a été amené à faire une étude complète d'ostéologie, afin de se rendre compte du mécanisme de la charpente pendant le collapsus des muscles.

Après ces maîtres, BACCIO BANDINELLI, ROSSO DEL ROSSI, CHARLES ESTIENNE firent des ouvrages d'anatomie, mais la partie scientifique était sacrifiée, l'art l'emportait ; les " Fonds " de ces planches sont remplis de paysages ou de figures allégoriques nuisant à la clarté du dessin.

Au XVI[e] siècle encore BENVENUTO CELLINI, vivant dans l'intimité, à Paris, de l'anatomiste VIDUS VIDIUS, grava pour celui-ci quelques planches anatomiques.

LE CARRACHE à Bologne fonda une académie où il enseignait l'anatomie, mais deux hommes vont donner un dernier essor à l'anatomie, ce sont : LE TITIEN et André VESALE. Ce dernier naquit à Bruxelles en 1514, mais étudia à Paris et son " zèle pour l'anatomie lui fit mépriser les préjugés de son temps ; on le vit passer les nuits à déterrer les cadavres, soit à la butte de Montfaucon, soit au cimetière des Innocents ". Successivement professeur à Padoue, Bologne, Pise, il éleva par son traité " De Humani corporis fabrica ", le plus beau monument à l'anatomie (1548).

Toute sa vie, VESALE lutta pour l'établissement régulier des dissections, mais en 1564 en Espagne, accusé d'avoir porté le scalpel sur un sujet vivant, il fut déféré devant le Tribunal de l'Inquisition, condamné à effectuer un pèlerinage à Jérusalem et mourut dans un naufrage en mer à son retour.

Son traité, magnifiquement gravé sur bois, parut à Bâle et avec cette parution commence une ère nouvelle pour les anatomistes et les artistes ; dès ce moment, ils eurent à leur disposition des planches nettes et sobres reproduisant les divers détails et l'ensemble du squelette et de l'écorché. Maints artistes par la suite recopièrent ce traité.

EUSTACHI, contradicteur des idées de VESALE, fit paraître un atlas, mais, trop schématique, son œuvre ne connut pas le succès.

VALVERDE importa VESALE en Espagne en surchargeant son atlas de détails hardis, mais inutiles.

Son compatriote, JUAN DE ARPHE Y VILLAFANE, orfèvre, fit paraître à Séville un ouvrage inspiré d'Albert DURER où il traitait des proportions du corps humain.

Du XVII[e] siècle en France, nous ne retiendrons que les deux planches de Chrysostome MARTINEZ qui virent le jour à PARIS et que l'Académie de Médecine recommenda fort aux étudiants, et, la réimpression, destinée aux artistes des planches de VESALE par François TORTEBAT en 1668.

En Italie, dès 1618, PIETRO BENETTINI DA CORTONE va dessiner et graver une série de 27 planches anatomiques, mais celles-ci n'ont pas la rigueur scientifique nécessaire. BENETTINI était un décorateur et l'exactitude et la précision du trait en souffrent, les détails manquent et sont remplacés par des masses grisent laissant le spectateur dans l'indécision.

BERNARDINO GENGA, anatomiste romain, exécute sous les ordres du peintre Charles ENARD 9 planches d'ostéologie, 14 de myologie, 16 reproduisant les statues antiques, mais, quoique l'exécution soit très souple, la vigueur et le relief de l'écorché manquent ; seule la forme est visible, la constitution ne l'ait pas.

RUBENS et l'école hollandaise se contentèrent de copier VESALE.

Au XVIII[e] siècle, l'on reprit maintes fois les planches de VÉSALE en Hollande. ALBINUS de Leyde élabora en 1747 un magnifique in-folio. Ses planches sont gravées en taille-douce et agrémentées d'allégories qui n'enlèvent rien à leur rigoureuse exactitude scientifique. Nous citerons encore les ouvrages de CORNELIUS PLOOS VAN AMSTEL, d'Amsterdam et de JEAN-HENRI LEVATER qui, parfois, ne sont que des copies des planches d'ALBINUS.

En France, Edmé BOUCHARDON livra au public un ouvrage intitulé : " L'anatomie nécessaire pour l'usage du dessin " ; le squelette qui servit de modèle au graveur semble avoir présenté une légère anomalie vertébrale, puisqu'on peut compter 6 vertèbres lombaires et seulement 2 vertèbres dorsales.

Henri-Michel DISDIER, chirurgien à l'Académie de Paris, professeur à l'Académie de Saint-Luc où il enseigna avec succès, fit paraître un ouvrage didactique à l'usage des médecins composé de 29 planches et d'un frontispice de Boucher répondant au goût du temps. La première planche est intéressante, non pas parce qu'elle montre Adam et Eve mais parce que l'auteur continue en faisant observer " qu'on n'apercevra aucune trace de l'ombilic dans ces 2 sujets, parce que cette partie étant le résultat de la ligature du cordon ombilical lors de la naissance de l'enfant, nos premiers pères n'ayant pas été soumis à cette opération de chirurgie, puisqu'ils ont été créés d'une autre manière que le reste des hommes, ne doivent pas avoir de nombril". Détail anatomique plus d'une fois repris dans la suite.

Suivant immédiatement l'œuvre de BOUCHARDON, nous citerons encore les planches anatomiques de Michel-François DAUDIE BARDON, L. S. ADAM, GERICAULT, Charles MONNET qui toutes sont traitées dans le même esprit.

Nous sommes maintenant en 1779, GAMELIN publie son atlas. Examinons-le. La préoccupation principale de l'auteur a été de donner aux planches, qui sont la partie essentielle de l'œuvre, un aspect artistique. Les pièces anatomiques présentées sous cet aspect plus apte à frapper l'imagination, donnent à ce livre un caractère qui, s'il n'est pas absolument didactique, a du moins l'avantage de faire apprécier les études anatomiques en intéressant l'œil.

Dès sa jeunesse, l'idée de composer des planches d'anatomie avait hanté GAMELIN, mais l'argent manquait.

« ORATE NE INTRETIS IN TENTATIONEM »

OSTÉOLOGIE. FOLIO 10.

La mort du drapier le mettant alors en possession d'une fortune fort importante pour l'époque va permettre à l'artiste de mener à bien son projet.

Son père mort, GAMELIN rembourse le Baron de Puymorin et, cette dette acquittée, il engage tout le reste de son avoir dans cette entreprise, scientifique autant qu'artistique que fut la réalisation de cet Atlas d'ostéologie et de myologie. L'artiste délaisse Carcassonne trop insuffisant et va s'établir à Toulouse où il aura plus de facilités. Achetant des terrains en bordure de la ville, il fait bâtir de toutes pièces un atelier immense pour l'époque et là, entouré de spécialistes choisis avec minutie, il installe sa salle de dissection et de dessin. Les Préparateurs isolent, exposent et présentent les pièces anatomiques. Lavallée et Martin tracent sur le cuivre ou au vernis mou les compositions. Gamelin burine à ses heures et se réserve les parties difficiles, académies ou compositions de genre donnant à ce traité sa personnalité.

La conception est grandiose ; GAMELIN va "réduire le squelette humain en ses éléments, dessiner les ensembles", décrivant en détail tous les os, les classant, en latin et en français, afin que son ouvrage puisse être lu par tout le monde, imitant en cela les savants allemands qui, à cette époque, firent le même travail, mais reposant sur des bases plus solides, ne visant qu'à la précision scientifique, délaissant délibérément les artistes pour ne toucher que les médecins.

GAMELIN ajoute à son premier traité des planches de myologie, illustrant en plus son ouvrage de 16 compositions destinées à distraire le lecteur dans l'étude de l'anatomie qu'il classe parmi les " sciences arides et sèches ".

De 1777 à 1779, GAMELIN et ses aides effectuèrent ce travail " con furia di diavolo " et toute sa fortune fut absorbée.

L'ouvrage fut tiré à 2.000 exemplaires, chacun valant 60 livres. Il y eut très peu d'amateurs et ce fut la ruine. Pourtant l'artiste avait usé de publicité : son traité était dans

de nombreuses boutiques, et l'on pouvait lire une annonce : " Monsieur GAMELIN, peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Montpellier, a mis au jour un nouveau traité d'ostéologie et de myologie en 2 volumes, dédié à Monsieur le Baron de Puymorin, de l'Académie des Sciences de TOULOUSE et de MONTPELLIER. Cet artiste, dont les talents distingués sont connus et que nous sommes flattés de posséder dans cette ville, espère que les anatomistes et les dessinateurs, pour qui cet ouvrage a été entrepris, y trouveront beaucoup de fidélité et d'exactitude.

Ce recueil contient plus de 80 planches d'attitudes variées, suspendues, couchées, renversées, en croix, etc... dessinées toutes d'après nature et accompagnées de leurs explications. L'ouvrage est orné de vignettes à l'eau-forte. Le premier volume contient l'ostéologie gravée au burin et le deuxième la myologie dans la manière du crayon.

Cet ouvrage vraiment utile se vend à PARIS chez Monsieur Chéreau, marchand d'estampes ; à MARSEILLE chez MM. Sabe et Laporte ; à TOULOUSE chez M. Sens; à NIMES chez M. Buchet, libraire ; à MONTPELLIER chez l'auteur et chez M. Descorvais, marchand d'estampes à la Grand'Rue ".

L'échec fut total, malgré la beauté de l'œuvre. A cette époque la discipline scientifique l'emportait et l'on demandait à un pareil ouvrage une étude plus poussée de la constitution des muscles et des viscères, or cela n'y figure pas et médecins et chirurgiens le dédaignèrent, lui préférant certains atlas que l'imprimerie allemande avait vulgarisés.

Examinons cette « œuvre étrange » de GAMELIN, regardons ces compositions, ce " fantastique qui naît de la réalité sinistre, ce tourbillon de la bataille qui effare, ce geste magnétique du cadavre, cette fastasmagorie ironique ". Immédiatement nous évoquons Goya.

Comme chez lui, les eaux-fortes de GAMELIN constituent l'illustration de la pensée. Nulle part dans son œuvre on ne retrouve aussi entièrement sa personnalité artistique ;

nulle part il ne s'est montré d'une imagination aussi débordante, aussi spontanée, aussi pleine de contradictions, allant de la naïveté enfantine gonflée de foi des artistes romans au génie le plus pur.

GAMELIN et GOYA ont tous les deux subi la Révolution Française et « Los Capricios », ne l'oublions pas, ont été conçus sous cette influence. Ces planches supérieures par leur conception originale plus que par l'exécution sont parfois obscures et énigmatiques, mais, comme le remarque L. Rosenthal, « dans un pays soumis à un double despotisme religieux et politique, Goya ne pouvait pas s'exprimer avec clarté ».

Le fait de reprocher à Goya d'ignorer la pitié, ce qui l'aurait éloigné de Gamelin, est faux. Regardons « Les Désastres » pour nous en convaincre et nous voyons que dans cette série de gravures, Goya se livre tout entier et s'élève contre les horreurs de la guerre dans un cri de révolte et d'indignation.

Par le réalisme de leurs compositions, Goya et Gamelin sont très près de nous. Pourquoi donc ces 2 graveurs qui s'ignorèrent ou presque, malgré l'éclat que Gamelin laissa à ROME après son départ, ont-ils conçu et exécuté des gravures si semblables, tant dans le fond que dans l'exécution? Monsieur Paul Mesplé, dans son ouvrage : « A travers l'art toulousain » a approfondi cette idée et l'a traitée avec une rigueur toute scientifique. Il dit : « Rechercher les influences qui ont pu agir sur le génie est une chose passionnante, mais qui demande de la circonspection ».

L'idée que Gamelin fut l'initiateur de Goya, de 8 ans plus jeune que lui, lors du séjour de ces 2 artistes à Rome en 1771 environ, quoique possible, ne doit pas être envisagée comme déterminante. GAMELIN faisait certes figure de chef de file alors à l'Académie de Saint-Luc, et Goya dut sûrement connaître son œuvre, mais, n'oublions que son atlas d'ostéologie si goyesque ne fut publié qu'en 1779 et que

ce fut un échec total, donc « l'hypothèse d'un échange d'influence entre les deux artistes devient bien aléatoire » et la réciprocité d'influence doit être rejetée.

Chez ces deux maîtres, nous retrouvons toujours la même idée moralisatrice et critique, s'exprimant certes par des conceptions différentes, mais toujours présente : chez Gamelin, c'est le thème janséniste de la mort, chez Goya c'est la satire féroce et fantaisiste ; tous leurs personnages sont ramassés, courts, étrangers, agités.

Puisque la réciprocité d'influence est à rejeter ou du moins hardie à concevoir, nous devons admettre que ces deux peintres ont puisé à la même source et que leurs deux génies semblables furent impressionnés par la même œuvre, ce qui expliquerait tout. S'ils ont subi l'empreinte du Caravage, maître incontesté de l'époque réaliste aux oppositions brutales mais sans mystère, c'est Rembrandt qui a le plus façonné leur génie propre. C'est le maître hollandais, croyons-nous, qui leur a donné cette incertitude du trait ; le mouvement perpétuel de la vie n'admettant pas de géométrique précision, c'est de lui qu'ils tiennent cette puissante, née de l'opposition des blancs et des noirs, cette tendance au clair-obscur, cette richesse de fonds. L. Rosenthal faisant une large étude sur la gravure dans le monde, écrit au sujet de Rembrandt : « C'est par le jour égal, voilé, éclatant, librement répandu ou fortement contrasté d'ombres, qu'il marque le ton et nous contraint à nous y accorder ; c'est en concentrant la lumière sur l'objet essentiel, en mesurant les nuances, en ménageant les rappels de clarté qu'il orchestre ses images ».

Rembrandt a donc sûrement guidé Goya et Gamelin pour la forme, mais ces deux maîtres ne lui doivent rien au point de vue des conceptions de l'esprit.

Dans toute l'œuvre anatomique de Gamelin passe « comme un souffle de danse macabre », ses squelettes « vivent », ils s'agitent devant nos yeux en des poses harmonieuses mais inquiétantes, jouant de la musique, tirant les

vivants des plaisirs de ce monde pour les rappeler vers leur froide demeure, entrouvrant une tenture de cabaret sur des joueurs tout à leur passion et que la mort même n'effraie pas, mêlant ainsi à tous nos actes journaliers cette mort inévitable qui réclame son dû.

En somme, l'œuvre de GAMELIN est celle d'un méridional alliant le fanatisme ibérique à la légèreté italienne, mais que tempère une instruction hautement religieuse et un bon sens français.

RECUEIL D'OSTÉOLOGIE

ET DE

MYOLOGIE

Ce traité se compose de 2 parties :

Une première partie d'ostéologie publiée avec « Permission royale » formée de 67 planches se décomposant comme il suit :

Une planche portant le nom des os en français et en latin ;

Une planche qui lui fait suite où figure le dessin au trait fin de l'os décrit ;

Une troisième planche enfin, le plus souvent, où les mêmes ossements sont reproduits à l'eau-forte, poussés au noir.

En plus de ces planches purement techniques, cet atlas d'ostéologie comporte le portrait du Baron de Puymorin et quelques compositions à l'eau forte pour « agrémenter » l'ouvrage et « distraire » le lecteur mais qui, en fait, donnent à l'ouvrage toute son originalité.

La deuxième partie comprend 35 planches d'écorchés « traités à la manière du crayon ». Imprimées avec « Approbation et Privilège du Roy » les planches peuvent se diviser en 3 groupes :

Un groupe formé de 10 planches de compositions artistiques : nus, académies, tableaux d'histoire, scènes d'intérieur.

Un autre groupe comprenant 20 planches d'écorchés dessinés dans toutes les positions.

MYOLOGIE. FOLIO 5.

OSTÉOLOGIE. FOLIO 25.

Enfin 10 planches de textes explicatif et quelques autres planches, reproduction de dissection.

Dans cette deuxième partie, à l'inverse de Léonard de Vinci, GAMELIN a étudié et nous a présenté les plans musculaires de la superficie vers la profondeur partant de ce que nos yeux voient en premier jusqu'à ce que nous devons découvrir par une dissection de plus en plus poussée.

Notons encore, simplement pour mémoire, car cela dépasserait le cadre de notre sujet, que, dans les quelques atlas qu'il nous a été possible de consulter, l'ordre de pagination diffère bien souvent ne permettant pas d'entrevoir absolument le plan que GAMELIN a voulu donner à son ouvrage, si plan il y eut.

Folio 1 : Titre de l'ouvrage :

NOUVEAU RECUEIL
D'OSTÉOLOGIE
ET
DE MYOLOGIE
DESSINÉ D'APRÈS NATURE
PAR
JACQUES GAMELIN DE CARCASSONNE
PROFESSEUR DE PEINTURE
DE L'ACADÉMIE DE SAINT LUC DE ROME
POUR L'UTILITÉ
DES SCIENCES ET DES ARTS
DIVISÉ EN 2 PARTIES
dédié
à M. Le Baron de Puymorin, des Académies Royales
des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres
de Toulouse et de Nîmes
et de la Société des Arts de Montpellier
A Toulouse
De l'Imprimerie de J. F. Desclassan, Maître-es-Arts,
près de la Place Royale
M.DCC.LXXIX.
Avec Permission.

Au bas du titre composition à l'eau forte représentant le triomphe de la mort. Montée sur un cheval ailé, la mort caracole au milieu des mourants, son escadron de trompettes l'accompagne. La faux symbolique fait sa sinistre besogne. A gauche de la composition, une armée fuit ce charnier, à droite gronde l'émeute publique ; les deux grandes pourvoyeuses de la mort étant ainsi présentes.

Folio 2. - Frontiscipe de l'ouvrage :
« La leçon d'anatomie »

Debout et discutant, au centre de la composition, un professeur d'anatomie, vêtu à l'asiatique, montre à ses assistants et à ses élèves un cadavre gisant à ses pieds et pièce de la prochaine dissection.

La discussion est animée et des gradins de l'amphithéâtre les assistants y prennent part.

A droite en haut est accroché un moulage d'écorché.

A gauche en bas, donnant à cette composition un air d'intimité, le fils de GAMELIN accroupi se chauffe à un braséro. Si souvent en admirant des eaux-fortes de GAMELIN on évoque Goya ; devant cette gravure c'est à Rembrandt qu'on pense.

Folio 3. -

Médaillon représentant le Baron de Puymorin (1).

Figure intelligente et bonne ; GAMELIN laisse éclater toute sa gratuite pour cet homme en quelques lignes que nous avons déjà citées, gravées sous le portrait.

---

(1) Nicolas-Joseph MARCASSUS, baron de Puymorin, né à Toulouse en 1718, mort dans cette même ville en 1791. Fils du Capitoul de 1721, originaire de Moissac, que Louis XV annoblit et fit baron en 1724 en récompense de la création en 1700 de deux manufactures royales de drap.

Nicolas-Joseph fut l'un des hommes les plus éminents de Toulouse au XVIII· siècle ; il était Syndic général de la Province, Membre de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse et de Nîmes, Modérateur de l'Académie de Peinture de Toulouse.

Ayant acquis le 20 Octobre 1761 l'Hôtel d'Assezat, il transforma et décora élégamment en style Louis XVI les appartements du premier étage. C'est à lui qu'on doit notamment les deux splendides salons de réceptions, où se réunissent aujourd'hui, dans l'un l'Académie des Jeux Floraux, dans l'autre l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres.

Folio 4. -

Squelette ailé entouré d'un halo blanc, mâchoire grande ouverte semblant ricaner.

Assis sur un tabouret, il tient dans sa main un parchemin déroulé sur lequel figurent deux anatomies et une tête de lion. Sur la table os épars.

C'est une sorte de préface à son ouvrage représentant les deux matières qu'il va aborder et traiter.

Folio 5. -

Enumération des différents os formant la charpente osseuse du corps humain et des os de la main : carpe — métacarpe et phalanges.

Notons simplement que le frontal est désigné sous le nom d'os coronal.

Folio 6. -

Représentation au trait fin d'un squelette de face, tête de 3/4 gauche, avant-bras droit en supination, avant-bras gauche en pronation ; les membres inférieurs sont en extension.

Folio 7. -

Même figure qu'à la planche précédente, mais poussée au noir et sans aucune indication. C'est la partie artistique faisant suite à la partie purement anatomique.

Folio 8. -

Enumération des os du squelette.

Au-dessous, composition de scène de bataille.

Au centre, choc furieux de deux cavaliers ; l'un est désarçonné et son cheval se cabre, l'autre fonce sur lui. Morts et blessés jonchent le sol. Au loin, sur la gauche, assaut de cavalerie.

Folio 9. -

Squelette, vue postérieure, agenouillé.

Chaque os est chiffré.

Folio 10. -

Même figure que la précédente, mais poussée au noir, Lisant les psaumes du Dies Iræ, le squelette semble s'agripper au rebord d'une étagère où gisent rouleaux et papiers. Sa jambe droite fléchie repose sur un in-folio, son genou gauche est à terre, donnant un effet étrange de raccourci pourtant naturel.

La composition est éclairée par la droite et l'opposition des blancs et des noirs rappelle Rembrandt.

En dessous on lit ce commandement impératif :

« Orate ne intretis in tentationem ».

Folio 11. -

Composition magnifique représentant un squelette, assis sur une pierre tombale, jaillissant de son tombeau.

Mettant le poids de son corps sur ses membres supérieurs, sa jambe droite est encore repliée dans l'abîme profond. Sa bouche ouverte, il répond à la trompette du jugement qui le tire de son sommeil.

Derrière lui git un sablier, évocateur de la fuite du temps, et au fond de la composition sont gravés des crânes entassés dans une niche.

Dans la marge du bas on peut lire :

« Surgite mortui venite ad judicium ».

Folio 12. -

Composition artistique à nouveau.

Squelette de profil droit, étendu sur une dalle mortuaire. Il se présente la bouche ouverte, main gauche agrippée à sa poitrine, avant-bras gauche replié, bras droit étendu.

Sous la composition, encore une maxime religieuse :

« Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris »

Folio 13. -

Squelette assis étrangement sur une pierre tombale. Crâne fléchi légèrement à gauche, bras gauche montrant sa position, bras droit prenant point d'appui sur un bâton ; le membre inférieur droit légèrement fléchi est en rotation externe.

Folio 14. -

Description des 3 figures de la page suivante représentant « au naturel un enfant âgé de 5 ans, haut d'environ de 2 pieds ». Ce sujet offre différents phénomènes dans le nombre de ses os presque tous difformes et contrefaits ; on en voit de transparents, sans moëlle et sans suc, de fragiles et de fracturés ; plusieurs même paraissent mols.

M. Becane, professeur de chirurgie, a donné la description de ce squelette à l'article Fragilité, dans son mémoire sur le cancer.

Au bas de la page, scène véritablement goyesque représentant l'enlèvement de vivants par des squelettes, d'un réalisme « fantastique ». La scène se passe dans un cimetière: deux squelettes fossoyeurs portent sur une civière un homme mort et une femme morte. Les vivants s'évanouissent et les squelettes se saisissent d'eux au plus tôt. La terreur et l'horreur planent sur cette lugubre scène, dans un paysage antique fait de calme et de douceur : cyprès, mausolée, pyramide et parvis du Temple invitent au repos.

Folio 15. -

Vues antérieure et postérieure d'un squelette d'enfant pathologique. Voyons les lésions décelables, puis nous en chercherons si possible la cause :

1° - Cypho-scoliose avec lordose basse de compensation amenant une série de déformations osseuses :

Cage thoracique aplatie dans le sens vertical ;

Mauvaise implantation de certaines côtes sur le sternum et sur les vertèbres dorsales ;

Elévation de l'épaule gauche.

A côté de cette cypho-scoliose, l'on peut noter encore :

2° - Une anomalie dans le nombre de côtes :

à droite, le thorax présente 11 côtes dont une seule flottante ;

à gauche, l'on ne compte que 9 côtes et pas de côte flottante .

3° - Des pertes de substance osseuse au niveau :

du maxillaire supérieur au-dessus de la première prémolaire droite ;

du corps vertébral de D 12.

4° - Les épiphyses fémorales et tibiales sont augmentées de volume ;

5° - Tibia et péroné des deux membres inférieurs sont incurvés, à convexité vers l'avant ;

6° - Genu varum bilatéral ;

7° - Pied bot bilatéral en Varus Equin ;

8° - Enfin, les os sont jalonnés de traits de fracture prouvant leur friabilité extrême.

A quoi donc rattacher ces lésions multiples ayant frappé à tel point GAMELIN qu'il a placé ce squelette inesthétique à l'usage des savants seuls au milieu de planches destinées à des artistes ?

3 hypothèses se présentent à nous devant de telles lésions :

Hérédo-syphilis tardive ?
Rachitisme généralisé ?
Ostéomalacie ?

Le diagnostic d'hérédo-syphilis tardive est, je crois, à rejeter d'emblée. GAMELIN nous parle « d'os mols » ; de plus le tibia de ce squelette n'est pas un tibia syphilique : sa diaphyse n'est pas plus bombée en avant qu'en arrière, au contraire, il n'y a aucune hypérostose ou exostose décelables sur les os, le crâne n'a rien d'un crâne hérédo-syphilitique à front olympien.

L'hypothèse d'ostéomalacie serait séduisante. Le squelette présente bien :

de la fragilité décelable par l'existence des traits de fracture multiples sans formation de cals ;

du ramollissement : ici nous devons croire GAMELIN ;

des déformations : infléchissement des os longs ; tassement de la colonne vertébrale qui a pris les types les plus variés de scoliose et de cyphose ; déformation du bassin en cœur de carte à jouer ou en tricorne.

Nous devons cependant, je crois, admettre le fait que l'ostéomalacie ne se rencontre que sur le système osseux à développement terminé et que seulement quelques sujets ayant atteint la seconde enfance peuvent présenter des ramollisements osseux de nature ostéomalacique.

Reste alors le 3e diagnostic étiologique à envisager. « Rachitisme généralisé de la première enfance » ; c'est, pensons-nous, la vraie cause de la plupart de ces lésions du squelette décelables rétrospectivement à 148 ans de distance.

Les symptômes essentiels du rachitisme sont des lésions osseuses aboutissant à des déformations du squelette et le rachitisme de la première enfance constitue une entité morbide isolée, c'est le rachitisme classique. Que présente-t-il au point de vue osseux ?

Les os longs sont ramollis.

Les régions épiphysaires sont augmentés de volume formant les nouures classiques siégeant avec prédilection à l'union des côtes et des cartilages costaux (chapelet rachitique) au poignet et au coup de pied. Au niveau de la région juxta-épiphysaire le cartilage de conjugaison est plus épais que normalement, il est plus flou.

Déformations osseuses nombreuses par suite de l'action des muscles et du poids du corps s'exerçant sur des os diminués dans leur résistance :

La cage thoracique est évasée à sa partie inférieure pour loger les viscères abdominaux, dilatée et allongée dans le sens antéro-postérieur, prenant l'aspect en entonnoir, le sternum saillant en avant forme le thorax en carène.

La colonne vertébrale peut prendre toutes les variétés de déformations possibles ; cyphose, lordose, scoliose, déformations qui s'installent rapidement et résultent des attitudes vicieuses que prend l'enfant.

Bassin tantôt aplati dans le sens antéro-postérieur, tantôt en forme de cœur de carte à jouer comme dans l'ostéomalacie.

— Membres supérieurs en général peu atteints ;

— Membres inférieurs présentant :

des incurvations diaphysaires à convexité externe et aplatissement latéral des diaphyses ;

des incurvations juxta-épiphysaires donnant 2 types cliniques courants :

— coxa vara ;

— genu valgum et genu varum.

Toutes ces lésions, notre squelette les présente à un stade plus ou moins avancé, nous pensons donc que c'est ce dernier diagnostic qu'il nous faut admettre.

Folio 16. -

Etrange et macabre composition des squelettes musiciens. L'artiste pourra ainsi se rendre des positions de la charpente osseuse dans différentes poses professionnelles.

Le premier squelette chante et dans sa main est la partition.

Le deuxième joue du violon.

Le troisième tenant sa flûte de la main gauche réfléchit et l'on peut lire au-dessous :

« O quanto ci deve dare pensiere ».

Quant au quatrième, il pince les cordes d'un violoncelle de sa main et tient l'archet dans sa main droite.

Le Docteur Girou dans son étude consacrée à l'artiste nous dit que « la diversité des attitudes est à signaler et l'on remarquera avec quel brio Gamelin est maître de la science du raccourci ».

Folio 17. -

Enumération descriptive des os du crâne et de la face.

Folio 18. -

Représentation au trait fin, magnifique de précision de :

— une vue du crâne de face ;

— une vue interne de l'os sphénoïde ;

— dessins de la chaîne des osselets sous toutes ses faces.

Les osselets sont dessinés, groupés, puis séparés.

— deux dessins de l'os vomer ou « épine nasale » le représentant vu par son bord postérieur et vu par sa partie supérieure ;

— dessins des maxillaires supérieurs et des palatins droits et gauches vus par leur face externe.

Folio 19. -

Mêmes figures que précédemment, mais poussées au noir.

Folio 20. -

Enumération de différents os du crâne et des dents.

Folio 21. -

Gravés au trait fin, nous pouvons voir sur cette planche :

— un dessin du crâne incliné au 3/4 vers le bas et légèrement à droite ;

— deux reproductions du maxillaire supérieur ;

— 6 dessins de dents diverses : 1 incivise, 2 canines, 1 pré-molaire, 2 premières-molaires.

— une coupe du crâne pour montrer l'intérieur de la boîte crânienne ;

— enfin, coupe originale de la voûte crânienne laissant en place la faux du cerveau, afin de montrer les replis des méninges et la fosse cérébelleuse.

Folio 22. -

Mêmes schémas poussés au noir.

Folio 23. -

Enumération descriptive des os, des sutures, des orifices du crâne — l'os malaire est appelé «os de la pomette».

Au bas de la page, composition artistique destinée à « distraire » le lecteur et représentant une prise de forteresse. Le centre de la composition est occupé par deux officiers donnant les ordres à une troupe pret à attaquer et se tenant à droite du croquis. A gauche, mêlée furieuse. En arrière-plan, troupe nombreuse, l'arme sur l'épaule.

Folio 24. -

Deux gravures représentant un crâne de profil ou du côté gauche. L'une est poussée au noir, l'autre est au trait fin.

7 dents ont l'air de « déambuler » sur la page. On y voit:

deux incisives, une canine, trois molaires dont l'une est atteinte de pyorrhée.

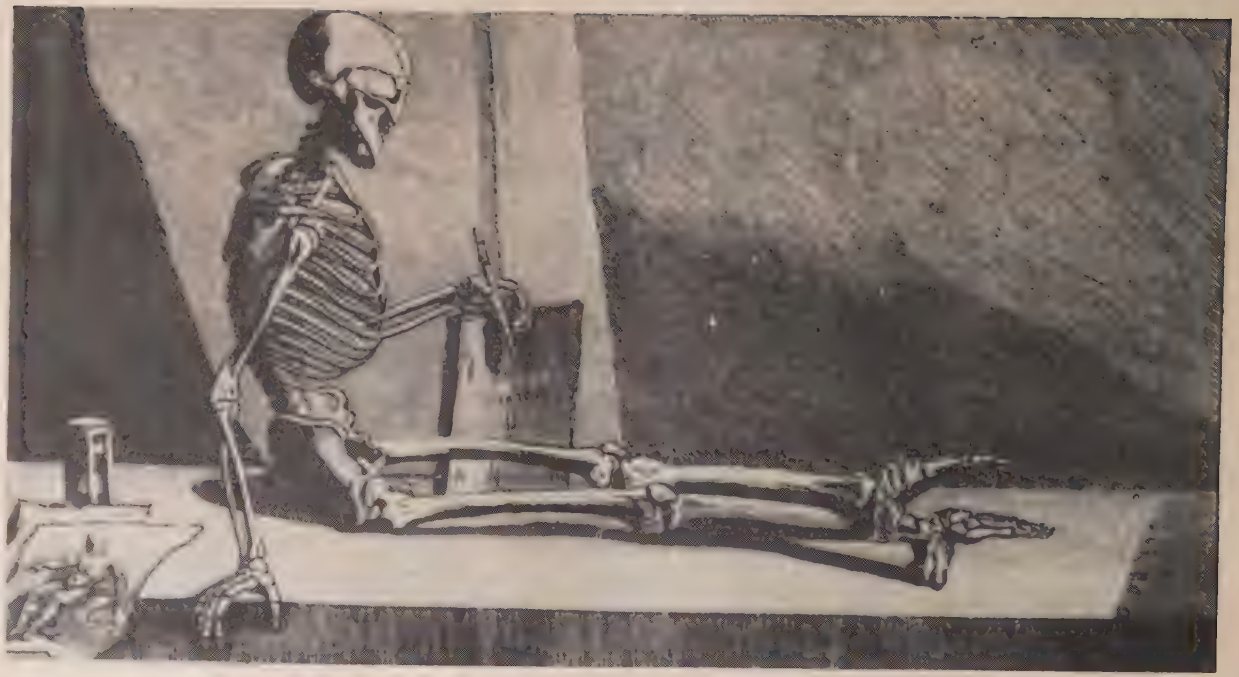
Folio 25. -

Enumération des os de la voûte du crâne, du vomer et des os propres du nez.

Au bas de la page, magnifique gravure où toute la verve de Gamelin s'est déchaînée : intérieur de cabaret à la Teniers où tous les vices sont mis à nu. Le jeu, l'ivresse, la colère et la jalousie sont à peine interrompus par l'arrivée de la mort qui soulève la porte d'entrée et vient prendre les siens.

Folio 26. -

Crânes, vue postéro-supérieure, équilibrés par des dessins des os propres du nez et du vomer.



OSTÉOLOGIE. FOLIO 62.

Folio 27. -

Enumération descriptive des os et des orifices de la face, du maxillaire inférieur et de l'ethmoïde.

Sous cette énumération, gravure dans le pur style de de Goya et d'inspiration toujours moralisatrice représentant une réunion intime d'hommes et de femmes élégantes. Le sol s'entrouve et la mort vient tirer les vivants de leur réjouissance. L'effroi est peint sur tous les visages ; les hommes fuient, les travaux de couture gisent à terre. Sur une pierre tombale entr'ouverte on peut lire cette maxime irrémédiable : « Il faut partir ».

Folio 28. -

Crâne, bouche ouverte, vu de face, poussé au noir.

Maxillaire inférieur vu de 3/4 avant-gauche.

Ethmoïde dessiné par sa face supérieure montrant l'apophyse crista-galli et la lame criblée que GAMELIN nous dit être « percée de trous qu'on appelle olfactifs ».

Folio 29. -

Enumération des os de la base du crâne ainsi que ceux de « la mâchoire inférieure vue par derrière ».

Folio 30. -

Au trait fin : base de crâne magnifique de précision.

Maxillaire inférieur vu par sa face postérieure.

Représentation des deux os palatins, l'un par sa face externe, l'autre par sa face interne.

Folio 31. -

Mêmes gravures que précédemment, mais au noir.

Folio 32. -

Enumération des os, des orifices et des saillies de la base du crâne en le regardant par sa face inférieure et par sa face supérieure ou interne.

Nous noterons que l'Hiatus de Fallope porte le nom de : Trou de M^on^ Ferrein ou Trou anonyme ; donc, à ce moment, les travaux antérieurs de Fallope datant du XVI^e^ siècle ne devaient pas être connus de Gamelin et de son entourage.

Remarquons aussi que le mot : petreux, latin, a été traduit en français par : pierreux et que le Trou de Vésale, quoique dessiné ne porte aucune indication.

Folio 33. -

Représentation étonnante de finesse, au noir et au trait fin de la base du crâne : face supérieure ou interne
face inférieure ou externe.

Le Trou déchiré-postérieur n'est pas dessiné.

Folio 34. -

Enumération des os, occipital, frontal, temporal, pariétal, os du nez, atlas.

Folio 35. -

Représentation au trait fin du :

Frontal, face endocranienne

Occipital » »

Temporal gauche, face interne (écaille + rocher).

Pariétal que parcourent : « les sillons auxquels on a donné le nom de feuille de figuier ; ce sont les impressions formées par le battement des artères dans le jeune âge » nous dit Gamelin.

Atlas vu par ses faces supérieure et inférieure. Gamelin désigne ici le trou vertébral sous le vocable de « Trou mitoyen ». Erreur de traduction et d'inattention car, medium en latin signifie bien : median.

L'on peut encore voir sur cette planche :

Le cornet inférieur du nez
L'unguis.

Enfin, un certain « os wormien » tout à fait irrégulier comme forme et qui, croyons-nous, doit être la représentation d'un os wormien, petit os rencontré accidentellement sur le crâne surtout au niveau des sutures et des fontanelles, provenant d'une anomalie dans l'ossification ou qui est une partie d'un os normal resté indivise.

Folio 36. -

Mêmes gravures que précédemment poussées au noir.

Folio 37. -

Enumération des os de la page suivante.

Folio 38. -

Gravures au noir représentant :

— un crâne complet vu des 3/4 inférieurs ;

— deux dessins de la tête, du col et du 1/3 supérieur du fémur scié pour « en découvrir la substance ». On ne peut distinguer malheureusement pas l'architecture spéciale de l'épiphyse fémorale ;

— le sacrum vu par sa face antérieure et auquel est rattaché le coccyx ;

— les os du tarse : calcaneum, cuboïde, scaphoïde ou « naviculaire », les trois cunéiformes, l'astragale qui semble présenter au niveau de la tête et du col deux traits obliques de fracture.

Folio 39. -

Enumération de la charpente osseuse du thorax et des os du pied : tarse, métatarse, phalanges.

Folio 40. -

Gravures au trait fin :

— de la cage thoracique ;

— de la face supérieure et de la face plantaire du pied avec annotation de chaque os.

Folio 41. -

Mêmes figures au trait noir.

Folio 42. -

Enumération descriptive des vertèbres avec les signes particuliers permettant de différencier les « vertèbres du col » de celles « du dos » et des « lombaires ».

Folio 43. -

Gamelin nous donne ici un dessin de chaque catégorie de vertèbres pour que nous puissions voir toutes les facettes articulaires, puis il dessine la colonne vertébrale en entier. Nous voyons :

3e	vertèbre	cervicale	vue inférieure
7e	»	»	» supérieure
1e	»	dorsale	» oblique
7e	»	»	» supérieure
7e	»	»	» inférieure
12e	»	»	» supérieure et inférieure
2e	»	lombaire	» supérieure et inférieure

Colonne vertébrale en entier avec la représentation exacte des courbures physiologiques.

Folio 44. -

Enumération descriptive du sacrum et de la ceinture pelvienne.

Sous cette énumération réapparaît une très belle gravure, plus sobre et moins « fantastique » que les autres « le Bûcher du Sacrifice ». Un prêtre antique se fait donner par deux serveuses agenouillées une cassolette sur un plateau. A ses pieds une amphore. Sur l'autel du sacrifice, le feu brûle. Des femmes voilées entourent l'autel d'un air grave.

Folio 45. -

Représentation du bassin-osseux vue antérieure et vue postérieure.

Nous noterons une grande irrégularité des deux os iliaques qui sont assymétriques et surtout une différence marquée des deux cavités cotyloïdes. Tandis que la cavité

cotyloïde droite paraît sensiblement normale, la gauche est agrandie dans tous ses diamètres et le bourrelet glénoïdien est très en relief.

La branche montante de l'ischion gauche présente sur sa face postérieure une zone irrégulière qui pourrait être un cal osseux ancien par fracture du bassin.

Monsieur le Professeur agrégé Raymond Dieulafé dans son ouvrage sur la cavité cotyloïde, à la page 21, a donné une photographie de ce bassin assymétrique et avait signalé donc déjà cette anomalie.

Cette cavité cotyloïde anormalement agrandie va donner à la tête fémorale et partant au membre inférieur une position défectueuse type luxation de la hanche que nous retrouvons chez presque tous les squelettes de Gamelin. Donc l'artiste a reproduit fidèlement la nature et s'est servi du même squelette pour beaucoup de ses compositions.

Folio 46. -

Mêmes figures poussées au noir.

Folio 47. -

Enumération descriptive de « l'os inominé ».

Folio 48. -

Figures au trait fin et au trait noir de l'os iliaque vu par ses faces externe et interne.

Folio 49. -

Enumération descriptive du sternum, de l'omoplate, des côtes et de l'os hyoïde.

Folio 50. -

Planches au trait fin représentant :

— une omoplate vue par ses faces antérieure et postérieure ; le bord externe est appelé : bafe, du latin bafis. Nous signalerons en passant que dans certaines villes de notre région « la bafo » désigne souvent un quartier extérieur à la ville ;

— un sternum avec ses trois parties et dont le cartilage xiphoïde est bifide ;

— 1re, 2e, 7e côtes et côte flottante ;

— os « zyoïde » vu postérieurement et antérieurement mais Gamelin n'a pas dessiné les deux petites cornes de ces os.

Folio 51. -

Mêmes figures tirées au noir.

Folio 52. -

Enumération descriptive de l'humerus, du radius et du cubitus, de la clavicule et des os du carpe.

Folio 53. -

Représentation au trait fin de l'humérus (faces antérieure et postérieure) avec toutes ses crêtes osseuses, du radius vu par sa face externe, de la clavicule, enfin, des os du carpe : scaphoïde, semi-lunaire, pyramidal, pisiforme, trapèze, trapèzoïde.

Folio 54. -

Mêmes schémas que précédemment, mais poussés au noir.

Folio 55. -

Enumération descriptive des os du membre inférieur : fémur, tibia, péroné, rotule.

Folio 56. -

Figures au trait fin des os cités au folio 55.

Les proportions des os entr'eux sont scrupuleusement respectées.

Le fémur est vu par sa face antéro-externe, puis par sa crête postérieure ; dans ce dernier dessin le cartilage adhère encore à la tête fémorale.

La rotule nous offre ses deux faces, antérieure et postérieure.

Le tibia et le péroné sont représentés par leur face antérieure.

Folio 57. -

Mêmes figures poussées au noir.

Folio 58. -

Description sommaire de deux cas pathologiques de fémur gravés à la page suivante :

Figure 1. - « Un fémur fracturé obliquement vers la partie moyenne. L'extrémité divisée de la portion inférieure, surpasse de deux pouces la partie interne de la portion supérieure. On remarque dans cet os plusieurs éminences osseuses et des trous ».

Figure 2. - « Un autre fémur fracturé, mais dont le déplacement a plus de 5 pouces. L'extrémité inférieure paraît éloignée ».

Figure 3 et 4. - « Un fémur très léger, rongé dans nombre d'endroits jusqu'au conduit médullaire, la lame externe entièrement détruite. La description de cet os est dans « l'Abrégé des Maladies des Os », pages 108 et 109, par Monsieur Bécane, Professeur de Chirurgie à Toulouse ».

Nous n'avons malheureusement pas pu trouver cet Abrégé de Monsieur Bécane.

Au bas de la page, trois crânes d'une finesse de trait remarquable, dans des positions différentes.

Folio 59. -

Figure 1. - Fracture de la diaphyse fémorale au 1/3 supérieur. Trait de fracture très oblique, en « bec de flûte ». Il y a décalage et chevauchement amenant un sérieux raccourcissement du membre inférieur. Du fait de ce décalage, un cal vicieux, avec chevauchement et soudure latérale des fragments, dit cal « en baïonnette » s'est constitué.

Figure 2. - Fracture de la diaphyse fémorale au 1/3 moyen. La non-coaptation des fragments trop éloignés et l'angulation importante existant entre ces deux fragments ont abouti à la formation d'une pseudarthrose. En effet, les deux

fragments demeurant écartés, par insuffisance de la réduction, l'organisation conjonctive du caillot se fait autour de chaque extrêmité osseuse, mais les deux masses de cal conjonctif restent séparées. Il n'y a pas de soudure des fragments par un conjonctif intermédiaire, il ne pourra donc se produire de cal osseux solidarisant les fragments.

Cette non-coaptation des fragments était autrefois, une cause fréquente de pseudarthrose ; actuellement, où la radiographie permet de contrôler l'excellence de la réduction, cette cause se restreint chaque jour davantage, elle est même appelée à disparaître complètement, tandis que l'interposition demeure au contraire la grande pourvoyeuse de pseudarthrose.

Figures 3 et 4. - Ces figures sont plus difficiles à interpréter ; en effet, plusieurs hypothèses peuvent être émises quant à la cause des lésions constituées visibles sur cette planche. Que voyons-nous ?

— le fémur augmenté de volume ;

— la diaphyse a un diamètre double de son diamètre normal et sa surface externe est boursoufflée, tourmentée, creusée de profonds sillons prouvant un remaniement architectural intense ;

— la tête, le col et l'extrémité inférieure sont sensiblement intacts ;

— à la coupe : le canal médullaire est littéralement soufflé ;

— les parties intra-articulaires épiphysaires paraissent intactes ;

— le périoste est épaissi, d'aspect très tourmenté, creusé de fistules à sa partie supérieure et à sa partie inférieure. Il y a eu donc ostéopériostite ossifiante.

Nous avons donc à faire à un processus à la fois destructif et constructif, ayant formé des fistules et ayant débuté, semble-t-il, dans les régions extra-articulaires et plus particulièrement au niveau de la diaphyse qui est la plus atteinte.

.OGIE. FOLIO 12.

S'agit-il de tuberculose, de syphilis, d'ostéomyelite chronique, d'ostéosarcome ?

Nous éliminons d'emblée la tuberculose ostéo-articulaire car elle est avant tout épiphysaire et articulaire, et l'ostéosarcome qui est plus circonscrit.

Reste le diagnostic différentiel entre une syphilis osseuse et une ostéomyelite chronique ; nous devons être ici beaucoup plus réservés, car bien souvent, c'est seulement l'étude des antécédents, l'évolution, les lésions concomittantes qui font faire le diagnostic ; or, dans ce cas, tous ces renseignements nous manquent, et c'est seulement par l'examen d'une reproduction de la pièce anatomique que nous devons essayer de rechercher la cause de ces lésions.

Dans l'ostéomyelite, l'os est primitivement frappé dans sa région la plus active, en voie de croissance, région située entre le cartilage de conjugaison et le canal médullaire ; elle porte le nom de « bulbe de l'os » de Lannelongue ou de « métaphyse » de Kocher. L'os est frappé dans la totalité de ces éléments, si l'ostéomyelite est chronique, comme ce serait le cas ici : le processus d'ostéite hyperplasique se produisant aux dépens de la couche ostéogène du périoste, comme aux dépens de la moëlle, domine nettement le processus de nécrose ; or ce n'est pas ce que nous voyons ici où la diaphyse est la plus attaquée et où la nécrose l'emporte sur le processus constructif.

Reste donc la dernière hypothèse qui, à notre avis, doit prévaloir : syphilis gommeuse diffuse du fémur.

En effet, dans cette affection, l'os présente une dyaphyse énorme, triplée de volume et recouverte d'ostéophytes L'os compact est hyperostosé par places, creusé au contraire en d'autres points de tunnels spiroïdes faisant communiquer la cavité médullaire agrandie avec la surface externe. Sur les os volumineux, la lésion diaphysaire se caractérise par un processus modéré d'ostéite. Les épiphyses et les zones intra-articulaires sont intactes.

Folio 60. -

Description de fœtus de 2 mois ½, 6 mois, 3 mois, 4 mois ½.

Au bas de la page, scène de bataille représentant un combat de cavalerie : deux cavaliers tenant leur sabre de la main gauche s'affrontent ; une impression de lutte à mort se lit sur leur visage. Chevaux et mourant jonchent le sol.

Folio 61. -

Reproduction au trait fin de divers fœtus :

— celui de 2 mois ½ est représenté de face, de dos et de profil droit.

— celui de 4 mois ½ a déjà un « air de famille » avec tous les squelettes de Gamelin. Il est vu de face, les membres inférieurs écartés et montrant quelque chose invisible de son bras gauche.

— celui de 6 mois est vu de dos.

Folio 62. -

Enumération sommaire descriptive de deux crânes de fœtus et de deux fœtus : une fille de 8 mois ½
un garçon de 7 mois et 10 jours.

Sous cette énumération :

squelette assis sur un bloc de pierre jambes croisées. Il est appuyé de la main droite sur la dalle et tient de la main gauche un fusain et un atlas d'anatomie.

Folio 63. -

Enumération au trait fin de :

deux crânes de fœtus, l'un vu par sa base, l'autre vu par la face.

De chaque côté : à droite : fœtus en position de marche, semblant aller à la rencontre du fœtus de gauche, de profil et qui tend la main gauche. Donc, souci de la composition malgré le sujet représenté.

Ces dessins de fœtus nous montrent l'état du squelette et les points d'ossification à 8 mois et à 7 mois chez le prématuré.

Folios 66-67. -

Gamelin a ajouté a son atlas d'ostéologie quelques planches de myologie :

la première représente un écorché, à genou, la tête inclinée à droite, vu de dos ;

la deuxième est divisée en deux et montre :

sur une table : un écorché magnifiquement disséqué qui, sentant la mort, semble se cramponner encore à ce monde. Sa mimique exprime la douleur, mais son corps paraît déjà résigné.

Au pied de la table : écorché dans l'attitude de quelqu'un mort dans sa chute.

Folios 66-67. -

Constituant les deux dernières pages de l'atlas d'ostéologie.

Enumération des pièces osseuses du corps humain que Gamelin estime être au nombre de 240. Il cite leurs dimensions en pouces et en lignes aux différents âges de la vie, ainsi que les différentes parties de la charpente osseuse soutenant le corps.

ATLAS DE MYOLOGIE

En tête de l'ouvrage et faisant vis-à-vis au titre, GAMELIN a placé une composition religieuse : le supplice de Saint-Barthélémy qui, selon la tradition byzantine, aurait été crucifié, mais qui, selon la tradition latine, aurait été écorché vif.

De farouches soldats aux mines bestiales entourent le Saint et dilacèrent ses vêtements ; ils brandissent leurs couteaux. Le Saint s'abandonne à cette fureur, car il va mourir ; il cherche sa force dans la puissance de sa foi. Dans le ciel, des anges apparaissent, portant la couronne des martyrs. Aux pieds du Saint, un chien couché attend. C'est l'introduction symbolique à cette seconde partie.

Folio 1. - Titre :

NOUVEAU RECUEIL
D'OSTÉOLOGIE
ET
DE MYOLOGIE
DESSINÉ D'APRÈS NATURE
PAR
JACQUES GAMELIN, DE CARCASSONNE
PROFESSEUR DE PEINTURE
DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC DE ROME
POUR L'UTILITÉ
DES SCIENCES ET DES ARTS
DIVISÉ EN 2 PARTIES

dédié
à M. le Baron de Puymorin, des Académies Royales des Sciences,
Inscription et belles-Lettres de Toulouse et de Nîmes
et de la Société des Arts de Montpellier.

Seconde Partie.

A Toulouse
de l'Imprimerie J. F. Desclassan, Maître ez-Arts
Près la Place Royale.

1779

Avec Approbation et Privilège du Roi.

Sous le titre, en fleuron, une eau-forte splendide représentant « le Modèle d'Anatomie ». Dans une salle embuée, un modèle nu dans le geste du discobole est sur une table. Au premier plan, des artistes dessinent. Tout autour sont des « capitouls » aux perruques imposantes.

Planche ou l'opposition du noir et du blanc donnant l'effet de lumière à lui tout seul est purement goyesque.

Folio 2. -

Toujours préoccupé de soucis religieux, Gamelin a ici représenté un écorché dans la position du Christ sur la Croix.

Folio 3. -

Véritable Rembrandt, cette gravure nous montre une image de philosophie : quatre savants, dont l'un est à l'arrière-plan compulsent un gros livre tenu par le plus vénérable qui prend des notes ou transcrit. Le personnage de gauche éclaire la scène avec une lampe à huile élevée à bout de bras, faisant ainsi un halo lumineux au centre de la composition.

Folio 4. -

Gamelin expose ici ses idées sur la myologie et il écrit : « la myologie est cette partie de l'anatomie qui traite des muscles ; elle a pour objet de nous faire connaître leur composition, leur origine, leur insertion, leur position et leur visage.

Le muscle instrument de tout mouvement volontaire, est composé de fibres élastiques, charnues, membraneuses et traversées dans tous les sens, d'artères, de veines, de nerfs et de vaisseaux lymphatiques.

Plus loin, il emploie le mot « convulsion » pour contraction et il distingue les muscles, en simples, composés, pleins et creux :

— les simples sont des muscles tels que les grands droits de l'abdomen, c'est-à-dire formés d'un seul faisceau.

— les « composés » sont ceux formés de deux ventres tels le digastrique et ceux formés de plusieurs faisceaux.

— parmi les « creux », Gamelin range l'estomac, le cœur, les intestins, la vessie, faisant donc de tous ces viscères essentiellement et seulement un muscle, négligeant la muqueuse et la séreuse.

— enfin, les yeux et la langue sont pour lui des muscles pleins. Si nous le comprenons encore pour la langue, l'erreur provenant d'une dissection incomplète, nous ne comprenons pas pourquoi l'œil rentre dans la catégorie des muscles.

Il sépare ensuite les muscles à contraction volontaire à fibres striées de ceux à contraction involontaire à fibres lisses.

Plus loin, parlant du mouvement des muscles, il reconnaît trois sortes de mouvement :

— l'extension ou allongement ;

— la flexion ou raccourcissement ;

— la tonicité.

Au sujet de la cause de « l'action des muscles », il nous dit qu'on présume que cette cause vient du cerveau et il ajoute comme explication à ce phénomène :

« le sang qui est versé sans cesse dans le corps du muscle par l'artère est toujours prêt à se raréfier pour gonfler le muscle ; mais il ne le peut de lui-même. Le mélange du suc

nerveux porté dans le muscle par les nerfs, opère cette raréfaction qui, gonflant les fibres en s'insinuant dans leur pore, les raccourcit ; de là le mouvement de la partie attachée au point mobile du muscle... Telle est l'action de l'eau sur une corde de chanvre ».

Explication subtile certes de la physiologie musculaire, de l'influx nerveux et de sa transmission, de la contraction réflexe musculaire, mais notre esprit du XX^{e} siècle n'est nullement satisfait après pareille explication ; telle devait être du moins l'opinion de M. Bécane sur cette question.

Folio 5. -

Sur une table de dissection, écorché couché, le bras droit reposant sur un billot, est en position pour être disséqué. Les instruments de dissection ; scalpel triangulaire, ciseau pointu, pince et corchet reposent sur la même table où sont appuyés le préparateur et le dessinateur qui, paraît-il, représenterait Gamelin.

Folio 6. -

Ecorché reposant sur une dalle, jambe droite pendante, jambe gauche fléchie.

Folio 7. -

Enumération des muscles de la tête, mais surtout de la face et du cou (partie superficielle).

Le pavillon de l'oreille est relevé ici comme formé de plusieurs muscles : le tragien, l'antitragien, le grand et le petit hélicien.

Folio 8. -

Planche représentant au trait fin la tête et le cou de l'écorché de profil et de face pour mettre en évidence les muscles de la mimique.

Folio 9. -

Écorché couché (véritable étude de raccourci) corps en contorsion : tête pendante hors de la table, bras et jambe gauche étirés.

Folio 10. -

Charge de cavalerie attaquant un carré de fantassins armés de mousquets. Les chevaux se cabrent, le ciel est lourd, la bataille fait rage. Atmosphère classique des batailles de Gamelin.

Folio 11. -

Nouvelle étude de l'écorché du folio 9, mais cette fois vu par en haut.

Folio 12. -

Représentation de deux écorchés étendus sur une table, dans des poses mettant en évidence les reliefs musculaires.

Un vu de dessus, la tête en bas, a le bras et la jambe gauche fléchis.

L'autre vu de dessus aussi, tête en haut, a les deux jambes fléchies, inégalement, le bras gauche étendu et la tête pendante.

Folio 13. -

Euumération des muscles superficiels de la partie antérieure du bras et du membre inférieur.

En plus, sont cités quelques muscles de la face, du cou, et de la partie externe du bras et Gamelin précise toutes eurs insertions.

Folio 14. -

Gravures, au trait fin, de l'écorché en position faite pour montrer les muscles cités à la page précédente.

Folio 15. -

Écorché debout gravé dans une telle position que les muscles fléchisseurs du bras et de la jambe gauche sont contractés alors que le membre supérieur droit et le membre inférieur droit sont en extension totale.

Folio 16. -

Homme nu, véritable athlète, de face, bras gauche fléchi, regard au loin.

Folio 17. -

Enumération des muscles de la 2e couche de la face antérieure du sujet, depuis le cou jusqu'aux pieds non compris.

Folio 18. -

Figure correspondant à l'énumération précédente. En plus, tête d'écorché à droite de la page.

Folio 19. -

Même disposition d'écorché qu'au folio 15, mais complètement de face.

Folio 20. -

Écorché assis, vu de face, dans la position du penseur ou de l'homme affligé. Le bras gauche repose sur l'épaule droite et se croise avec le bras droit passant au-dessous de lui.

Folio 21. -

Écorché en hyperextension couché sur un autre cadavre ; la jambe droite en extension est dirigée vers le haut, la jambe gauche est fléchie. Les bras sont croisés devant la tête.

Folio 22. -

Gravure de composition triangulaire à la Goya, montrant un homme nu merveilleusement musclé, assis les bras croisés reposant sur ses membres inférieures.

Folio 23. -

Enumération des muscles de la partie antérieure du corps, plan profond.

Folio 24. -

Écorché illustrant la page précédente et montrant :
— les muscles intercostaux ;

— les muscles de la loge antérieure de l'avant-bras, partie profonde ;

— les musoles adducteurs de la cuisse et de la loge antéro-externe de la jambe.

Sur la même planche, nous voyons gravés trois autres dessins :

— une main gauche d'écorché en flexion (face palmaire)

— » » » » » extension (face supre) mettant en évidence ainsi le jeu des tendons des fléchisseurs et des extenseurs superficiels des doigts dans ces deux mouvements opposés ;

— un pied gauche, en extension, montrant l'extenseur commun des orteils et l'extenseur propre du 1.

Folio 25. -

Écorché à genou, membre inférieur gauche replié sous lui, jambe fléchie sur la cuisse et cuisse fléchie sur le bassin. Les deux mains sont accrochées au genou droit. Tête inclinée à droite.

Folio 26. -

Nu debout, de face « dont l'attitude illustre les enseignements de myologie appris dans la dissection précédente ».

Folio 27. -

Écorché dans la même position qu'au folio 20, mais dessiné de profil droit.

Folio 28. -

Énumération de la couche musculaire superficielle du corps vu par sa face postérieure.

Folio 29. -

Corps d'écorché, vue postérieure. Les membres supérieurs sont levés pour mettre en évidence, dans un mouvement élégant. les muscles de la face postérieure du bras et de la nuque.

Folio 30. -

Homme magnifique, vu de dos, gravé dans cette position afin de bien mettre en évidence tous les reliefs musculaires.

Folio 31. -

Énumération descriptive des muscles de la 2e couche de la face postérieure du corps.

Folio 32. -

Figures représentants plusieurs schémas d'une exactitude remarquable prouvant la sûreté de dessin de Gamelin et représentant :

— un écorché vu de dos dans lequel on a pratiqué plusieurs « fenêtres » dans la couche musculaire superficielle afin de montrer les muscles de la gouttière vertébrale et ceux de la région fessière profonde ;

— un avant-bras, vu postérieure, disséqué jusqu'au plan de l'extension commun des doigts ;

— un avant-bras droit, vue postérieure, disséqué jusqu'au plan de l'extenseur propre du pouce et de l'index. Les interosseux sont indiqués ;

— membre inférieur droit, vue postérieure, mettant en évidence les muscles postérieurs superficiels de la cuisse, le creux poplité et la deuxième couche des muscles de la jambe, les deux jumeaux ayant été resséqués.

Folio 33. -

Écorché vu de dos, couché à plat sur une table. Le bras gauche est fléchi et sert d'appui ; le bras droit est en extension et le membre inférieur gauche en flexion.

Folio 34. -

Écorché vu de dos, dans l'attitude « du pendu », membres supérieur et inférieur ballants.

Folio 35. -

Énumération des muscles postérieure du corps, couche profonde.

Folio 36. -

Écorché en presque totalité décharné pour montrer le plan musculaire profond et la loge des « muscles triceps » de la cuisse.

Schéma du membre inférieur gauche, couche musculaire profonde.

Schéma de l'avant-bras, couche musculaire profonde.

Folio 37. -

Écorché gravé de dos dans une position mettant en évidence l'inégalité des contractions musculaires dans l'effort inégal de chaque membre.

Folio 38. -

Écorché couché sur une table, vue postérieure. Bras fléchis, membres inférieurs légèrement croisés.

Folio 39. -

Énumération descriptive des quelques muscles restants et que Gamelin « classe dans la 4e couche des muscles du corps vue par sa face postérieure ». Nous noterons que dans cette énumération Gamelin parle de la plèvre en ces termes : « la plèvre est une membrane fort adhérente à la surface des côtes, à celle du sternum, des muscles intercostaux, des sous-costaux, des sterno-costaux et de la convexité du diaphragme».

Il n'en fait donc pas une séreuse à deux feuillets et n'aperçoit pas son unité anatomique double.

Folio 40. -

Figures du squelette vu de dos auquel adhère encore quelques muscles profonds.

Folio 41. -

Buste d'écorché prolongé jusqu'à la région fessière, vue de dos, et qui pourrait être l'attitude d'un homme lisant ou écrivant.

Folio 42. -

Écorché vu de dos dans une attitude en hyperextension. Le sujet est sur une planche inclinée, un billot sous les aisselles, jambes tendues, bras droit fléchi reposant sur la nuque. Bras gauche étendu prenant point d'appui très haut.

Folio 43. -

Scène d'intérieur gravée par Lavallée, d'après un tableau de Gamelin fait pour M^on^ DARAM. Le sujet central est une jeune femme ayant l'air de rentrer à la maison depuis longtemps délaissée. Sa sœur l'introduit. La mère de famille, que fait avancer un jeune homme, ouvre ses bras dans un geste de pardon. Le père, au fond, paraît furieux de ce pardon maternel. A droite, la vieille bonne garde les petits sur ses genoux et semble heureuse de ce retour.

Folio 44. -

Énumération descriptive des muscles grand et petit psoas, iliaque interne et diaphragme dont Gamelin dit : « Ce muscle a une infinité d'usage dont les bornes que nous nous sommes prescrits dans cet ouvrage ne nous permettent pas le détail. Il nous suffit de dire qu'il sert à la respiration ».

Il cite ensuite « les muscles situés sous l'aponévrose palmaire », c'est-à-dire les muscles superficiels des éminences thénar et hypothénar, les tendons des fléchisseurs des doigts et les « sublimes » ou lombricaux.

Dans un autre chapitre, il énonce « les muscles cachés sous les aponévroses et les membranes du pied ».

Folio 45. -

Quatre figures correspondant à l'énumération précédente et représentant :

— un squelette décharné à l'extrême avec seulement attaché aux os les muscles pré-cités ;

— un dessin de la main, face palmaire superficielle ;

— deux dessins du pied ; face plantaire et face supérieure où les tendons des fléchisseurs et des extenseurs sont mis surtout en évidence.

Folio 46. -

Étude en détail, poussée au noir, des muscles du membre inférieur.

Gravure d'un écorché à genou avec représentation des deux membres inférieurs seulement.

Gravure de la face supérieure du pied droit en extension afin de montrer le long extenseur des orteils.

Folio 47. -

Deux pieds nus, l'un vu par sa face plantaire, l'autre par sa face supérieure.

Folio 48. -

Trois écorchés traités au trait fin par Gamelin lui-même et dessinés dans des attitudes étonnantes, afin de mettre en évidence tout le jeu des masses musculaires sous différents efforts. Au centre, écorché couché, thorax incliné à droite sur le bassin ; tête tournée vers la droite, jambe droite en extension, cuisse légèrement fléchie sur le bassin, jambe gauche en flexion, bras droit fléchi, bras gauche en extension et couvrant la tête.

Des deux côtés de ce sujet central et l'encadrant, deux écorchés debout dans la même attitude en extension totale, mais l'un est vu de profil droit et l'autre de profil gauche, prouvant toujours que Gamelin est artiste et décorateur avant tout.

Folio 49. -

Autre représentation d'écorché crucifié, au trait fin et dont Gamelin nous avait donné une étude plus poussée au début de son atlas de myologie.

Folio 50. -

Scène de bataille un peu différente de toutes celles qui hantent cet ouvrage et sûrement dessinée et gravée par Lavallée seul. C'est une charge de cavalerie sur une pièce d'artillerie.

Folio 51. -

Homme nu accroupi dans une attitude prosternée. Sa tête s'appuie sur son genou gauche et son bras droit est replié derrière son dos.

Folio 52. -

Autre dessin de crucifié, mais où la croix ne figure pas. On pourrait prendre ce crucifié pour un écorché couché si ce n'était le mouvement de la tête inclinée dans une attitude de résolution totale sur le thorax, la position « relevée » des bras qui forment point d'attache et sur qui tire tout le poids du corps, enfin, l'extension complète et fixée des membres inférieurs.

Folio 53. -

Magnifique tête d'homme au noir, gravée par Lavallée et tenant toute la page ; le front est très découvert et la calvitie avancée ; il porte moustache et barbe en collier et peut être âgé d'une cinquantaine d'année. Un air de volonté, mais aussi de lassitude et de tristesse se dégage de cette figure qui paraît être le portrait d'un artiste.

Folio 54. -

Sous ce folio qui est le dernier de l'ouvrage, Gamelin a essayé de faire une classification des muscles uniquement physiologique, reposant sur les fonctions qu'a un groupe musculaire.

Enfin, à la dernière page est reproduit le texte de l'approbation du Roi en date du 13 Juin 1780 donnant autorisation d'imprimer l'ouvrage.

L'ŒUVRE PHYSIOLOGIQUE ET PATHOLOGIQUE DE GAMELIN

Un critique ancien dont nous ne mettrons pas en doute la compétence ici, a affirmé que Jacques Gamelin n'était pas coloriste. Maints ouvrages ont reproduit fidèlement la même assertion, mais aucun écrivain n'a sûrement vu l'œuvre de cet artiste, car si l'on ne voulait reconnaitre à Gamelin qu'une seule qualité, ce serait celle d'être coloriste qui l'emporterait.

Certes, il n'a pas employé dans sa peinture des couleurs vives, sortant pures de sa palette et arrêtant de force notre regard par leur brutalité, mais est-ce bien la force de la couleur qui fait la coloration d'une peinture ? Non, la coloration dans un tableau vient de l'harmonie existant entre les différentes couleurs formant l'ensemble et ce « don de l'harmonie » ; Gamelin l'eut justement à un degré assez rare. Si l'on peut reprocher parfois à ses œuvres un certain relâchement, si la forme est incomplète, le dessin parfois improvisé, des tons exquis jaillissent toujours sous sa palette ; ses gris en particulier, tels qu'on peut les voir dans son tableau du Musée de Carcassonne « Voyageurs attaqués par des brigands », flottants entre le bleu et le vert sont d'une finesse indiscutable. Les mêmes gris se retrouvent d'ailleurs dans certaines compositions romantiques de Pillement que nous avons pu admirer dans des collections particulières ; n'oublions pas que Gamelin et Pillement travaillèrent ensemble à Pézenas, bourgade du département de l'Hérault.

Regardons pour fortifier encore cette affirmation « L'Orgie » du Musée de Toulouse, le « Portrait de la vieille nourrice » du Musée de Carcassonne, ou « L'intérieur de la famille de l'artiste » du Musée de Carcassonne, et alors nous ne pourrons plus douter de l'art de coloriste de Gamelin.

En ce qui concerne son dessin souvent négligé, Alboize avec juste raison dans la Revue Méridionale en 1898 écrivait : « Que Gamelin ait ignoré, dédaigné les patientes minuties de la facture, lot ordinaire des peintres sans envergure, cela, bien qu'on semble lui en avoir fait grief, n'est point pour nous déplaire, tant s'en faut ; sa nature ardente ne savait pas s'accomoder d'une exécution poussée, se plier à un procédé assagi où se serait figé ce frémissement de vie qui anime ses œuvres ».

Gamelin n'a pas connu Paris et avec lui la consécration de son talent ; pourtant son œuvre est originale, féconde, trop même peut-être, car il dut assujettir son talent à la dure loi de la nécessité et c'est là le seul reproche que l'on peut faire à cet artiste qui dut pourtant vivre.

Son œuvre est étrange aussi, elle « choque » presque en ce XVIII[e] siècle badin et léger où « marivauder » était le seul souci et les seules joies des gens de qualité, joies que Gamelin ne peignit jamais, car il leur préférait de beaucoup les saines joies de la vie familiale.

Par ses sujets : histoire, batailles, récit biblique, scènes d'intérieur, Gamelin est un peintre du XVII[e] siècle et pourtant il n'ignorait rien des succès de Watteau, de Boucher, de Fragonard qui peignaient « le beau agréable », mais il fut insensible aux mœurs de son époque, de ce siècle de plaisir et de galanterie ; son éducation, son milieu, sa vie tourmentée, vertueuse, et déçue aussi, le tinrent à l'écart; ses sujets favoris sont loin du « Départ pour Cythère » ou de « L'Escarpolette ». Il a abandonné nettement « le conventionnel » de l'époque et son génie l'a poussé vers le réalisme

et c'est en cela qu'il est un précurseur ; a-t-il donc rompu totalement avec son siècle ? Non, il a retenu certaines choses des œuvres des artistes de son temps et surtout de celles de Fragonard.

Ce dernier a peint la nature agréable, frivole, légère, ne voyant que le côté « charmant » de ses sujets, car, ne l'oublions pas, ce peintre fut avant tout un décorateur de « cabinet » ; Gamelin, au contraire, a peint la nature telle qu'elle est, jusque dans sa laideur, dans ce qu'elle a de plus dégradant, jusque dans ses manifestations pathologiques.

Examinons le portrait de sa nourrice du Musée de Carcassonne ; que voyons-nous ? Une femme âgée atteinte de paralysie faciale gauche.

Le syndrome clinique engendré par cette paralysie est tellement évident qu'il a été connu de tous temps. Ce n'est cependant qu'en 1825 qu'il a été rapporté à sa cause véritable, une altération du nerf facial, par Charles Bell, d'où le nom de paralysie ou maladie donnée de Bell, donné souvent à la paralysie faciale. Bell fit reproduire par son beau-frère la paralysie faciale chez l'âne par section du nerf facial, donnant ainsi une preuve expérimentale de l'origine du syndrome qui porte aujourd'hui son nom.

Tout l'intérêt de cette paralysie vient de sa fréquence, de l'épouvante qu'elle cause aux malades qu'elle défigure, des causes multiples dont elle relève souvent, difficiles à découvrir, de son traitement enfin, souverain quand il est bien conduit, désastreux s'il n'est pas correctement appliqué.

D'emblée, je crois qu'il faut opposer ou plutôt distinguer :

1° les paralysies faciales périphériques dans lesquelles le nerf est lésé en un point situé entre son noyau protubérantiel d'origine et ses branches terminales. Ce nerf est frappé dans sa totalité (sauf si blessure de la face).

Il s'agit d'une paralysie faciale périphérique totale, siégeant du même côté que la lésion causale.

2° les paralysies faciales centrales, relevant d'une lésion corticale du pied de la frontale ascendante, ou d'une altération de la capsule interne, entraînant ainsi la destruction des cellules motrices ou des fibres qui en émanent.

La paralysie faciale centrale est classiquement partielle, le facial supérieur étant respecté. En fait, le facial supérieur est habituellement touché mais moins, il est vrai, que le facial inférieur. Cela tiendrait, croyons-nous, à ce que dans la paralysie faciale centrale, les mouvements réflexes des muscles de la face (mouvements de la mimique spontanés) sont relativement conservés, leur centre réflexe automatique étant surtout mésocephalique. Or, les mouvements qui dépendent du facial supérieur (clignement et occlusion des yeux par exemple) sont surtout des mouvements synergiques ou réflexes ne réclamant nullement l'intervention de la volonté pour se produire. La paralysie faciale centrale, souvent associée à l'hémiplégie est croisée par rapport au siège de la lésion causale.

Classiquement, si le facial est respecté intégralement, c'est-à-dire si le malade peut fermer correctement l'œil du côté paralysé, ou fronce les sourcils, ou encore plisse son front, la paralysie est d'origine centrale. En fait, la pratique courante nous prouve chaque jour qu'il faut être moins absolu dans ce jugement et que dans la paralysie faciale d'origine centrale le facial supérieur quoiqu'à peu près indemne fonctionnellement est cependant touché légèrement une certaine tonicité et une certaine mobilité reste cependant possible dans la paralysie faciale centrale, car l'arc réflexe subsiste toujours. La paralysie est moins absolue, le masque moins inerte, la face peut s'animer légèrement au moment du rire ou du pleurer. Enfin et surtout la paralysie faciale centrale n'est pas isolée, il y a toujours, peut-on dire, une hémiplégie dont elle n'est qu'un des éléments.

Si la paralysie faciale est donc centrale, nous envisagerons immédiatement l'hypothèse d'une affection cérébrale ou méningée ; ramollissement, hémorragie, méningite,

tuberculose ou syphilis en nous rappelant que le plus souvent cette paralysie d'un nerf cranien fait partie intégrante d'une hémiplégie totale.

Nous pensons donc, vu l'âge de notre « malade-peinte », vu la tonicité encore décelable de l'hémi-face paralysée, vu l'atteinte visible mais légère du facial supérieur, et en regrettant la non-possibité de mettre en évidence quelques séquelles d'hémiplégie gauche que la nourrice de Gamelin devait être atteinte de paralysie faciale d'origine centrale, due sûrement à un ramollissement ou à une hémorragie dans la zone du pied de la frontale ascendante ou de la capsule interne.

Dans le tableau du Musée de Montpellier « Le buveur et sa famille », Gamelin a suivi fidèlement la nature : il nous peint les désordres psychiques et sociaux qui sont l'aboutissement de l'alcoolisme.

Le buveur est débraillé, sale, assis sur un tabouret un flacon à la main, indifférent. L'hébétude et l'abrutissement se lisent sur son visage, la vie se déroule sans qu'il y prenne part. Sa mère essaie de lui faire des remontrances, mais chez elle l'anxiété et la lassitude ont fait place à l'amour maternel, à la bonté. Elle essaie en vain d'enrayer ce penchant désastreux. Comme les Flamands, nous voyons que Gamelin a peint des sujets anecdotiques, mais à part « L'Orgie » toutes ses scènes de genre différent, car il a peint ses sujets avec beaucoup moins de minutie que les Flamands, chez lui les fonds sont flous et vaporeux, les détails éludés.

Comme Chardin aussi, de qui on l'a rapproché, Gamelin fut le peintre de cette petite bourgeoisie où il vécut. Leurs ménagères sont proprement vêtues, leurs intérieurs sentent l'ordre. Il se dégage de leurs compositions un mélange d'élégance et de bonhomie qui fait le charme de ses tableaux. Tous les deux atteigne au beau par une vérité purement française, leur peinture est sans idéologie comme plus tard celle de Greuze et celle de Hoggarth.

Dans la « Guérison du paralytique », qui est au Musée de Carcassonne, nous voyons le malade récupérer l'usage de ses membres ; ses membres supérieurs ont retrouvé leur force, ainsi que son membre inférieur gauche, seule la jambe droite est inerte et pend sur le grabat. La paralysie est-elle récente ? Les évangiles selon Saint Luc, Saint Marc et Saint Mathieu ne le précisent pas ; seul Saint Jean au chapitre V parle d'un malade « qui était là sur un grabat depuis 38 ans et qui ne pouvait pas bouger », est-ce cette scène que Gamelin a voulu peindre et qui se serait passée sur les bords de la piscine de Bethezda où la guérison du paralytique que relatent les trois premiers évangélistes et qui se serait déroulée dans une petite maison où prêchait le Christ ? Nous ne le savons pas, mais il semble toutefois que la scène dessinée par Gamelin se passe au plein air ; alors, ou Gamelin a fait une faute pathologique s'il a dessiné la première, car l'amyotrophie consécutive à une paralysie de 38 ans et inexistante sur son tableau, ou bien il a peint la deuxième version et alors il faudrait admettre d'après le dessin que la paralysie était toute récente.

Ne perdons pas cependant pas de vue dans nos hypothèses que ceci se passait aux temps bibliques, que cette question de paralysie n'intéressait nullement les Evangélistes ni Gamelin, et enfin, que Gamelin était peintre donc avait à composer son tableau.

Gamelin, nous avons dit, a peint dans la nature même, ce qu'elle a fait de pathologique et de monstrueux.

Regardons le magnifique portrait de Frion, du Musée de Perpignan. Celui-ci est représenté en pied, de face, vêtu de l'habit Directoire. Delille l'a immortalisé en ces termes :

La nature envers les humains
Toujours avare et souvent inégale,
Change l'ordre de nos destins
Et voulut une fois se montrer libérale.
Elle communiqua son projet à l'Amour.

L'Hymen fut de la conférence,
Et pour preuve de déférence,
Le beau Frion reçut le jour.
Les géants sont dit-on, d'humeur âpre et sauvage,
Le nôtre fut toujours de la plus belle humeur.

Le nôtre a sur son front modestie et candeur.
Aussi Frion, dès son jeune âge,
A la force, à la majesté,
Sut réunir par un rare assemblage,
L'esprit, la grâce et la beauté.

Extrait du Catalogue de 1842.

David le représenta dans les funérailles de Patrocle. Frion était donc célèbre, mais c'était aussi un géant. A son sujet, nous allons rappeler les conceptions modernes sur le gigantisme.

D'emblée, nous devons poser que les géants sont des malades ; opinion inverse de celle répandue dans le public, qui a tendance à considérer les géants comme des surhommes. C'est parce que malades qu'ils intéressent les médecins et qu'ils nous intéressent. Brissaud et Meige, puis Launoy et Roy, les premiers, rattachèrent le gigantisme à un disfonctionnement hypophysaire, mettant ainsi en évidence sa véritable nature.

Si le gigantisme est caractérisé par un développement osseux excessif, n'oublions pas que ce n'est pas le seul signe clinique, il existe aussi une certaine dysharmonie physique réalisant une disproportion entre les différents segments du corps et d'autre part des anomalies dans le domaine physique, génital et psychique, c'est donc à ces quatre points de vue qu'il nous faudra l'examiner.

La taille est au-dessus de la normale et on admet qu'il y a gigantisme quand le sujet dépasse 2 mètres. Frion mesurait 2 m. 24.

Il y a toujours, avons nous dit, dysharmonie physique entre les différents segments du corps ; le plus souvent les membres inférieurs sont très longs, donnant au sujet le type macroskélique, augmentant ainsi le rapport de Manouvrier qui est normalement de 0,90.

Parfois, mais rarement, ce sont les membres supérieurs qui sont augmentés de longueur. Le buste est court, la tête paraît diminuée de volume et bien souvent les extrémités sont plus grosses que normalement.

Regardons le portrait peint par Gamelin ; le corps de Frion paraît avoir dans l'ensemble des proportions normales ; il présente un allongement extrême des membres inférieurs et une gracilité de taille notable. Ses membres supérieurs sont aussi plus longs que chez un sujet normal et ses mains sont presque celles d'un acromégale.

Les géants sont des faibles, incapables d'efforts, surtout s'ils sont prolongés. Nous sommes ici en contradiction avec Delille, mais c'est un poète, un artiste, et Frion était Inspecteur du Conservatoire des Arts et Métiers, donc les relations étaient celles de poète à protecteur, faussant peut-être les valeurs.

Si les organes génitaux externes sont normaux, avec une légère atrophie des testicules, la fonction génitale, elle, est déficiente ; la frigidité, l'impuissance, la stérilité sont souvent l'apanage de ces « grands ».

De psychisme lent, puéril, sans initiatives, les géants au point de vue affectif ont une certaine égalité de caractère malgré les affirmations des classiques qui nous les représentent comme tristes, instables, indifférents.

Frion, nous dit Delille, était « de belle humeur » et avait de « l'esprit ».

On peut distinguer deux grandes formes de gigantisme :

1° Le gigantisme acromégalique, où gigantisme et acromégalie évoluent, soit simultanément, soit l'un à la suite de l'autre, le gigantisme débute alors le plus souvent.

Ce gigantisme est dû à un adénome eosinophile du lobe antérieur de l'hypophyse, adénome qui donne une exacerbation de la fonction ostéogénétique se traduisant par l'acromégalie ou le gigantisme suivant l'âge des cartilages de conjugaison, s'ils sont soudés ou non, ce qui a fait dire à Brissaud que « l'acromégalie est le gigantisme des adultes et le gigantisme l'acromégalie des adolescents ».

2° Le gigantisme infantile, se caractérisant par :

— une réduction de volume des organes génitaux externes ;

— une absence complète des caractères sexuels secondaires : le pubis et l'aisselle sont glabres, la voix est aiguë, les cheveux sont rares, mais longs, la peau est fine, « féminine », le faciès enfantin.

La pathogénie de cette forme de gigantisme est plus discutée. L'on pense actuellement que du fait d'une pertubation quelconque dans l'enfance (c'est-à-dire au moment où les cartilages de conjugaison ne sont pas encore soudés) il y a manque ou déficit d'hormone gonadotrope et partant trouble de sécrétion de l'homme somatrope par suite des interréactions hormonales et glandulaires.

Nous ne nous attarderons pas sur la description du portrait peint par Gamelin, mais nous pensons que la taille, la longueur des membres inférieurs, la gracilité du corps, la petitesse de la tête, la rareté et la longueur de la chevelure, et surtout cet aspect juvénile du visage, placent tout à fait Frion dans cette deuxième catégorie des géants eunuchoïdes.

D'autres sujets pathologiques tentèrent l'artiste : « La mort de Socrate », « Socrate buvant la ciguë », « Alexandre, avant de combattre Darius, écoute les promesses de son médecin Philippe ».

Ce sont des scènes magnifiques de synthèse, où toute la lumière est sur le sujet central, afin que notre esprit pénètre d'emblée le sujet, mais ces dessins manquent de détails et si le sujet est pathologique, nous ne pouvons en voir la transposition picturale.

Dans les dessins de batailles de l'artiste carcassonnais, passe toute la fougue et toute l'ardeur de la mêlée ; on sent que Gamelin a peint la plupart de ces scènes sur le vif, ou du moins s'est inspiré de croquis pris sur le vif.

C'est dans ces compositions relatant « La Vie de César », « Les Guerres d'Alexandre », les « Batailles du Boulou et de Peyrestortes » que ses dons extraordinaires de dessinateur ressortent le plus. On sent que son crayon frémit dans ses doigts, d'un simple trait sûr, sans hésitation il indique l'ombre ou la lumière ; on voit les courageux, les lâches, les généreux. La haine du combattant pour l'ennemi transpire dans chaque visage. Les muscles de la face contractés, le menton avance en un prognatisme de fort mauvais augure. La puissance et la vie de l'œuvre sont atteintes. Si nous jetons un dernier regard sur l'œuvre d'ensemble de Gamelin, nous voyons que cet artiste a peint largement, essayant de synthétiser, « d'une pâte riche, colorée, souple, féconde, libre », donnant l'illusion de la nature et permettant tous les effets, toutes les variétés. Quand il synthétise, quand il simplifie, c'est dans la nature qu'il trouve tous les éléments de la beauté, et c'est par là qu'il dépasse son siècle et annonce Goya ; sa synthèse est psychologique, il sera plus sincère et plus vrai que Fragonard, et, tandis que les portraits et les scènes de cet artiste seront des illustrations de leur siècle, ceux de Gamelin seront de tous les temps ; les sujets sont du XVIII^e^ siècle ; la facture, réaliste et fantastique est du XIX^e^ siècle.

Cependant, par le laché de sa peinture, négligeant les volumes pour ne voir que l'effet, l'éclat, la composition, il s'intègre malgré tout dans ce XVIII[e] siècle, qui fut une grande époque pour la « Peinture Française ».

H. David a dit en parlant de Gamelin : « Moraliste plus qu'historien, il n'ajoute rien à la vérité ; il est sincère parce que vertueux, il copie la nature parce qu'en elle il trouve tous les éléments utiles à sa conception simple, mais vraie ».

Conclusion

L'Atlas d'Ostéologie et de myologie de GAMELIN est une œuvre géniale ; l'œuvre géniale de cet artiste. Si c'est un monument magnifique élevé à la gloire de l'anatomie, nous nous devons, à la fin de ce travail, de souligner le caractère « personnel et intime » de ce traité. « L'Ame » de GAMELIN nous apparaît, à travers toutes ces planches, dépouillée de tout ; il « l'étale » sous nos yeux, montrant ce qu'il y eut de vraiment « héroïque » dans la vocation de ce peintre qui, toute sa vie lutta contre le destin pour conserver la pureté de son art.

Emettre un jugement définitif sur toute son œuvre, serait une gageure, car notre travail fut volontairement incomplet. Certains passages nous ont retenu longuement, d'autres ne furent l'objet que d'un bref exposé, nous nous en excusons.

Vu le Président de la Thèse :
M. SENDRAIL

Vu le Doyen :
J. CALVET

Vu et permis d'imprimer :
Toulouse, le 27 Octobre 1947

Le Recteur
Président du Conseil de l'Université :
P. DOTTIN

Bibliographie

ALBOIZE J. — *Revue Méridionale Novembre 1898. Le Journal « L'Artiste » 1900.*

Chanoine BARTHE. — Biographie de J. GAMELIN. Société des Arts et Sciences de CARCASSONNE 1851 - 1870.

BAUDICOURT. — Graveurs du XVIII^me^ siècle.

BLOCH C. — L'Instruction publique de l'Aude pendant la Révolution.

Marquis de CHENNEVIÈRES. — Histoire des Artistes Méridionaux du XVIII^me^ siècle.

COUMES.— Eloge funèbre de GAMELIN, Carcassonne. Garency.

CUYER E. — L'Anatomie plastique. Paris. Société Française d'Edition d'Art.

DAVID Henri. — J. GAMELIN. Th. BOUSQUET, Auch 1928.

DIEULAFÉ Raymond. — La cavité cotyloïde. Anatomie chirurgicale. Développements et malformation. BAILLIÈRE & Fils, Paris 1931.

DUSSIEUX L — Les artistes français à l'étranger.

Mathias DUVAL. — L'anatomie artistique, Paris. Société Française d'Edition d'Art.

Mathias DUVAL et Edouard CUYER. — Histoire de l'Anatomie Plastique, Paris. Société Française d'édition d'Art.

GAMELIN. — Recueil d'ostéologie et de myologie.

GIROU J. — Mémoire de la Société des Arts et Sciences de l'Aude 1931 - 1936. Peintre du Midi. Floury Paris. Personnages illustres de l'Aude. Floury Paris « Aesculape ». Septembre - Octobre 1937.

Guerlin H. — Le Dessin. L'Art enseigné par les Maîtres.

Jamot P. — Introduction à l'Histoire de la Peinture Plon. Edition d'Histoire et d'Art.

Jourdanne G. — Revue Méridionale. Mars 1894.

Léonard de Vinci. — Traité de la Peinture. Traduction de Péladon, Delagrave, Paris.

Les Grands Graveurs. — Hachette, Paris. Francisco Goya. Rembrandt.

Les Peintres Illustres. — Collection sous la direction de H. Roujon, P. Laffitte et Cie Editeurs. A. Durer. H. Vernet. V. Poussin. Goya.

Mantz P. — *Le Journal l'Artiste* (Octobre 1848).

Mesplé Paul. — A Travers l'Art Toulousain. Edition du Musée des Augustins, Toulouse 1942.

Mouton Mlle. — Chargée de Mission au Musée du Louvre, J. Gamelin, Catalogue Exposition 1938. Imprimerie Gabelle, Carcassonne.

Portalis et Béraldi. — Graveurs du XVIIIme siècle.

Poux J. — Archiviste de l'Aude. J. Gamelin, Professeur. Le Cours de Dessin à l'Ecole Centrale de l'Aude 1796-1803. Plon, Nourrit et Cie 1911.

Rosenthal L. — La gravure. Manuel d'Histoire de l'Art. Laurens éd. Paris 1909.

Rouches G. — Le Caravage. F. Alcan, Art et Esthétique.

A. Sarraut. — Inauguration du buste de J. Gamelin par Falguières. *Revue Méridionale 1898*, *Le Journal l'Artiste 1898*.

Ch. Terrasse. — Goya y Lucientes. Floury 1931.

Tild J. — Goya. Félix Alcan. Art et Esthétique.

Tissier J. — Gamelin. *Bulletins de la Commission Archéologique de Narbonne 1915.*

Vidal P. — Histoire de la Révolution Française dans les Départements des P. Orientales.

Yché Julien. — Narbonne, Imprimerie Gaillard. *Bulletins de la Commission Archéologique de Narbonne.*

1900 — 1er Semestre
1900 — 2me —
1901 — 2me —
1903 — 2me —
1906 — 1er —
1908 — 2me —
1909 — 1er —

Encyclopédie Médico-Chirurgicale : Gl. Endocrines et Nutrition.

Sainton, Simonet, Brouha. — Endocrinologie, Clinique, Thérapeutique et Expérimentale Masson éditeur 1942.